

د. ممدوح حماده

فن الكاريكاتير

من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة



دار عشـــروت للنشـ

فن الكاريكاتير

دمشق/ 1999
دار عشتروت للطباعة والنشر
هاتف: 6332171

د . ممدوح حماده

فن الكاريكاتير

من جدران الكهوف الى أعمدة الصحافة

بحث

مقـــــــــــــــــدمة

يحظى فن الكاريكاتير باهتمام واسع من قبل القواء، ويعتبر الفـــن الأكـــثر شعبية بين باقي الأنواع التشكيلية، ولكنه بين هذه الأنواع يعتبر الأقـــل اثـــارة لاهتمام النقاد والباحثين، فقلما نجد بحثاً حول هذا الموضـــوع وإذا فتشـــنا في أدراج العناوين في المكتبات فإننا ربما نعثر بصعوبة بالغة على عنوان يتعلق بهـــذا الموضوع في بعض هذه الأدراج، ولكننا لن نعثر عليه في معظمـــها. ويرجـــع البعض هذا الاهمال إلى اعتبار الكاريكاتير فناً من الدرجة الثانية لـــدى النقـــاد وذلك لبساطة تقنياته التشكيلية التي لا تخوله بتقديم تجـــارب واســـتعراضات تشكيلية معقدة، ويلعب في ذلك دوراً كون الكاريكاتير يعتبر ابنا عاقا للفنـــون التشكيلية فهو رغم انتمائه بالوراثة اليها إلا أنه يرتبط بالصحافة أكـــثر منـــها وبالتالي فإنه يتعرض للإهمال من قبل النقاد والباحثين التشكيليين، ولكن انتمـــاء الكاريكاتير للصحافة باعتقادنا لا يتنافى مع انتمائه التشكيلي فهو أحد الأنـــواع التشكيلية الصحافية مثله مثل الرسوم الغرافيكية التي تشكل رسوماً تصويريـــة للأعمال الأدبية المنشورة في الصحافة أو الصورة الفوتوغرافية، ويعـــود هـــذا الانتماء المزدوج بالدرجة الأولى إلى حيوية الكاريكاتير التي تتطلـــب وصـــولاً سريعاً إلى القراء وبالتالي فإن المعارض الفنية لهذا النوع غير فاعلة والاكتفاء بهـــا

يؤدي إلى تحجيم دوره، ومن هذا المنطلق فإن الصحيفة هي المعرض الذي يعتمده الكاريكاتير.

في هذا الكتاب نقوم بمحاولة لرصد تاريخ فن الكاريكاتير والبحث عن جذوره في تاريخ الفن التشكيلي منذ القدم، وبسبب قلة العناوين التي تناولت هذا الموضوع، واقتصارها على مقالات متفرقة في صحف متفرقة فقد كان البحث أشبه ما يكون بحفر نفق مظلم لا نعرف إلى أين يؤدي، وفي نفس الوقت فإن تشعب المواد التي تطلب اللجوء اليها جعل الأمر أشبه بعملية تخبط وسط بحر عارم لا تبدو شطآنه. لا ندري من أين نبدأ ولا ندري اتجاه سيرنا فالحضارات القديمة جميعها تحتوي على جذور السخرية التشكيلية، الأمثلة كثيرة ولكنها غير مكشوفة للعيان وموجودة بلغات مختلفة وفي أماكن مختلفة لا تخولنا امكاناتنا المعرفية والمادية والزمنية من الحصول عليها كافة أو التوقف عندها جميعاً، ولكننا توقفنا عند أهم المراجع ونعتقد أننا تعرفنا إلى أهم المواقع في تاريخ الكاريكاتير وقدمنا بالتالي عملاً يعطي فكرة عامة عن تاريخ الكاريكاتير ويمكن رفده بالمعلومات وتدقيقه في أعمال أخرى.

وفي ما يخص المراحل اللاحقة من تاريخ الكاريكاتير فإن البحث يبدأ قبل «هوغارت» و«غويا» ومن جاء بعدهما، فقد تبين أن المبالغة التشكيلية بدأت قبل ذلك عند رواد عصر النهضة الأوروبية على شكل دراسات تشريحية جديدة، كما عند «دافنشي» أو تجارب تشكيلية كما عند «بوش» و«بريغيل» أو ظهور السخرية في الموضوعات المعالجة مثلما عند «أوستادي» ، و لذلك فقد وجدنا لزاماً علينا الاطلاع على أعمال الكثير من الفنانين في عصر النهضة ووجدنا عند معظمهم أعمالاً لا تخلو من المبالغة وهي جميعها تشكل تأسيساً لظهور الكاريكاتير.

أما بعد «غويا« و«هوغارت» و«اوستادي» فقد اصبحت الصورة واضحة وأصبح فن الكاريكاتير فنا متبلوراً رغم أنه قد لا يكون اكتسب هذا الاسم

بعد، واعتباراً من هذه المرحلة فقد أخذنا نتوقف عند كل بلد وكل اسم علـــى حده وقد تكون بعض الأسماء قد تعرضت للبحث أكثر من غيرها ولكنها أسماء مفصلية في تاريخ الكاريكاتير رأينا من الضروري التوقف عندها، والكلام نفسـه ينطبق على بعض المراحل والبلدان، حيث كانت هذه المراحل مراحل ذهبيـة في تاريخ فن الكاريكاتير وكانت هذه البلدان مهداً له.

وفي الختام نعتقد أننا قدمنا مادة ضرورية للقارئ المهتم بتاريخ الكاريكاتـير وإنارة معقولة لهذا الموضوع، ونؤكد أن أي بحث لا يمكن له أن يحيط بشـكل كامل بهذا الموضوع الذي لا يكتمل إلا عبر التراكم.

المراحل التاريخية الأساسية لتطور فن الكاريكاتير

إن الكاريكاتير كفن مستقل تبلور بشكل تقريبي في أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل التاسع عشر وبشكل أساسي في بلدان أوربا، على القاعدة الفنية لعصر النهضة الأوربية.

ولكن الكاريكاتير كفن مركب من عنصري التشكيل والكوميديا، أو السخرية له جذوره القديمة الضاربة في أعماق التاريخ، لدرجة تدفع بعضهم للقول إن الكاريكاتير ولد مع ولادة الإنسان. ويمكن العثور على الرسوم الكوميدية في آثار تعود حتى لحضارات وفنون ما قبل التاريخ. حيث كان الإنسان يصور على جدران مغارته، وعلى الصخور حياة الحيوانات المحيطة به وحياته الشخصية. وقد عثر على الكثير من الرسوم التي تحتوي على عناصر الكوميديا والسخرية على الكثير من جدران الكهوف في فرنسا وإيطاليا وأمريكا الجنوبية والجزيرة العربية والصحراء الجزائرية وقبرص و في الكثير من الأمكنة الأخرى.

ولعل أبرز ما تم العثور عليه هو تلك الرسوم المنفذة على الصخور والتي عثر عليها بكميات كبيرة في الصحراء الجزائرية، والتي تتميز السخرية فيها عن السخرية في فنون الحضارات القديمة الأخرى كما يؤكد القس «بريل» الخبير

بفن ما قبل التاريخ، بأنها لا تحمل الطابع الديني. وبين هذه الرسوم ما يكتفي بالتشويه والمبالغة في رسم الأشكال البشرية، وبينها ما يحتوي على عناصر الكوميديا والسخرية في موضوعه. فعلى جرف صخري في (وادي الجرات) مجموعة كبيرة من الرسوم ذات الموضوع الجنسي، وهي الرسوم الأكثر فحشاً من بين الرسوم الجنسية التي تعود لحضارات ما قبل التاريخ. فعلى هذا الجرف رُسم رتل طويل من الرجال ذوي القرون، وأعضاؤهم التناسلية جاهزة للاتصال مع أعضاء تناسلية مؤنثة، ومن الجدير بالذكر أن التفاصيل التشريحية في هذه الرسوم منفذة جميعها بإتقان بالغ ورغم الوضوح التام للشكل الخارجي لهذه الرسوم فإنه من غير المحتمل أن البشر سيفهمون في يوم ما المضمون الحقيقي الذي أراده الرسام من هذه الرسوم المضحكة. وفي مكان آخر على هذه الصخور امرأة، على رأسها قبعة من القش حادّة الأطراف يهدّدها من ثلاث جهات ثلاثة أعضاء جنسية ذكرية.

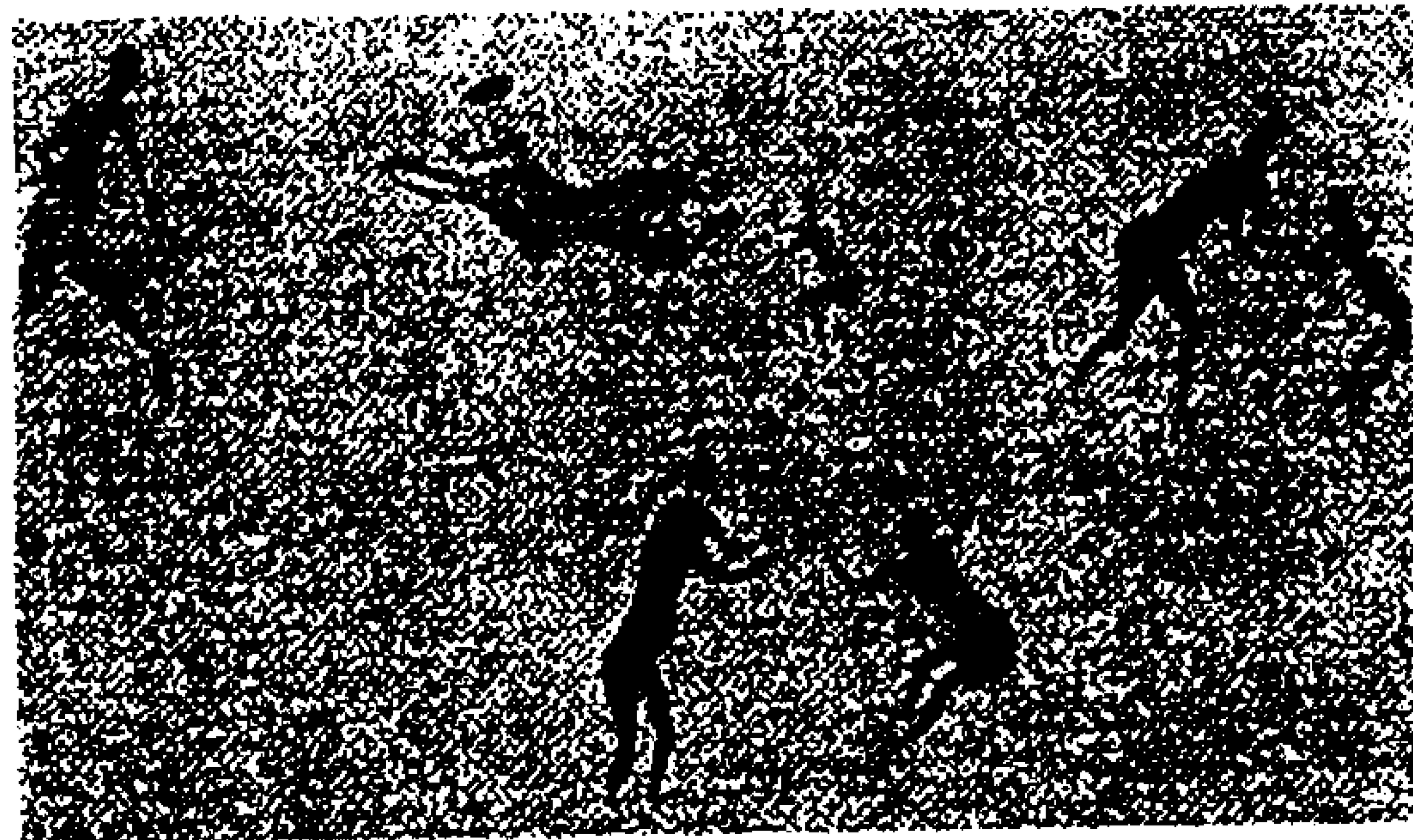
وفي منطقة (تيسوقاي نافيلا) في الصحراء الجزائرية أيضاً عثر على رسم فوق إحدى الصخور يصور مخلوقاً غريباً يجلس القرفصاء، وله عضو تناسلي ضخم، وذيل أزلط، وأذنان كبيرتان حادّتا النهايتين، وعينان دائريتان واسعتان وأنف معقوف كمنقار البوم. وإلى الشمال الغربي من هذه المنطقة رَسْمٌ على إحدى الصخور يصور أشخاصاً ممشوقي القامات لهم ذقون طويلة، دقيقة النهايات ويرتدون جلود وحوش مغلقةً عند الصدور مسلحين بالسهام والأقواس ذات الانحناءات الثلاثة يذكرّون بالمحاربين "الهكسوس" الذين احتلوا مصر في حوالي 1550 ق.م، وبالنقوش السومرية العائدة الى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد.

في هذه الرسوم جميعا يُلاحظ التشويه في المقاييس التشريحية لجزء من الجسم أو للجسم كله ولكنه يمكن القول إنه رغم ذلك فإنه لا يمكن التأكيد على المضمون الساخر فيها.

إلا أنه تم العثور على رسوم ذات مواضيع، يؤكد الكثير من الباحثين بشكل قاطع أنها ساخرة. من هؤلاء الباحثين القس «بريل» الذي دُهش للطابع القصصي الذي تحمله مجموعة من الرسوم التي تم العثور عليها في الصحراء الجزائرية، والتي قام القس بدراستها بشكل عميق وأكد على أن المضمون الفكاهي فيها، يحتل المكانة الأولى، وقد أثارت هذه الرسوم تساؤلات كثيرة لدى القس، فهل يدور الحديث عن حركة قطيع من الثيران؟ أم عن مضارب الرعاة المكونة من الأكواخ، أم عن ثيران مقيّدة أم عن نساء يمشطن شعور بعضهن بعضاً أم عن صيد الغزلان أم عن اقتسام لحم حمار الوحش أم عن كل هذه الأشياء مجموعة؟ والتي تشكل مع بعضها بعضاً صورة مكتملة لحياة رعاة القطعان في البراري السودانية، حتى عصرنا الراهن.

وفي بعض الأحيان يبلغ التعبير الفكاهي أوجه بالنسبة إلى ذلك العصر في بعض هذه الرسوم، وبهذا الصدد يمكن الإشارة إلى رسم ذي مضمون جنسي، تم اكتشافه ونسخه على الكوتشوك في عام 1956 من قبل بعثة أثرية فرنسية، يقودها عالم الآثار الفرنسي الشهير «لوت» وقد رسم على صخرة ليس من السهل الوصول إليها حيث يقع الرسم على ارتفاع ستة أمتار وكأن الرسام أراد أن تقع عليها عين الناظر مهما كانت الجهة التي مر بها من هذا المكان. وفي هذه اللوحة التي تمثل العلاقة بين المرأة والرجل لا شيء فاضح، ونقول لا شيء فاضح لأن تصوير عملية الاتصال الجنسي في ذلك الوقت لم تكن أمراً خارجاً عن الحياء العام وهذا ما عرفته الكثير من الحضارات القديمة مثل الحضارة اليونانية، وبعض حضارات القارة الأمريكية البائدة، وهو ما زال موجوداً حتى عصرنا الراهن، لدى بعض التجمعات البشرية مثل بعض قبائل الأسكيمو وبعض قبائل الهنود الحمر وبعض القبائل الأفريقية البدائية والتي تعتبر عملية الاتصال الجنسي الجماعي عندها أمراً عادياً جداً لا يختلف عن تناول الطعام والشراب، ومن الممكن أن هذا الرسم يصور عملية اتصال جنسي جماعي أو

مكاناً للدعارة أو حتى من الممكن مراحل مختلفة لقصة واحدة، ومن الممكن أيضاً أنه يصور الأشكال المختلفة لعلاقة الرجل بالمرأة، ففي الوسط من الأعلى امرأة مستلقية منفرجة الساقين وفوقها رجل بوضعية لا يمكن أن تفهم إلا بشكل واحد، والمضحك أن إمرأة تجلس القرفصاء على يمينهما وتلوح بيدها وكأنها تعد لهما الحركات أو تضبط إيقاع العملية، إن هذا يذكرنا بلقطة من فلم كازانوفا للمخرج الإيطالي الشهير " فيليني" حيث يقوم الجمهور بتحريض كازانوفا على مقارعة رجل آخر اشتهر بقوته الجنسية فيختار كل منهما امرأة ويبدأ **النزال** بينما يقوم الجمهور بالعد لهما، تماما كما تفعل هذه المرأة التي تجلس القرفصاء، وإلى أقصى اليمين رجل يشد امرأةً من يديها جاذباً إياها نحوه ناظراً إلى الرجل والمرأة المستلقيين، وكأنه يدعوها للقيام بنفس العمل. إلا أن المرأة تتمنّع، وفي أسفل الرسم رجل يدعو امرأة، إلا أن المرأة ترفع يديها بحركة تدل على أنها غير راغبة بما يقترحه عليها الرجل، وإلى اليسار امرأة تهرب من رجل يحاول الإمساك بها محاولةً إنقاذ نفسها من عناق لا حاجة لها به، وإلى الأعلى قليلاً على يسار الرسم رجل يمسك بالقوس ومنظره وحركته يدلان على أنه غاضب لأمر ما ويتجه باتجاه المرأة والرجل المستلقيين وكأنه يريد الانتقام للخيانة التي يرتكبانها وربما هذا الرجل الغاضب زوج تلك المرأة أو شيئاً من هذا القبيل (الشكل 1).



الشكل(1) رسم على الصخور في جنوب الصحراء الجزائرية

إن حضارة جنوب الصحراء الجزائرية ما تزال حتى الآن حضارة مجهولة الأصول وبحاجة إلى الكثير من البحث والدراسة، حيث أنه لم يتم العثور في هذه الأماكن على مقابر أو أثر بشري آخر يدل على تواجد البشر غير هذه الرسوم، ورغم توفر بعض الرسوم التي تشبه الرسوم المصرية أو السومرية إلاّ أن هذا لا يدل على أن حضارة الصحراء تنتمي إلى الحضارات الشرق أوسطية المذكورة. إذ أن عدد الرسوم العائدة لهذه الحضارات قليل جداً، ولا يقارن بعدد الرسوم التي تعود لحضارة الصحراء الجزائرية.

ومن الرسوم التي عثر عليها في شبه الجزيرة العربية على إحدى الصخور، والتي تحتوي في مضمونها على شيء من السخرية يمكن الإشارة إلى رسم يصور شخصين يحتسيان الخمر يجلسان على كرسيين منخفضين وفي يد كل واحد منهما قدح، وحركة الجسم تشير إلى أن الرجلين يترنحان فوق الكرسيين. وليس لدينا معلومات مع الأسف عن تاريخ هذا الرسم وغيره من الرسوم الكثيرة التي عثرت عليها البعثات الأثرية في مختلف البلدان والتي ما تزال بحاجة للكثير من البحث لاكتشاف محتوياتها.

إلا أن الصورة تصبح أكثر وضوحاً عندما نبدأ بالاطلاع على الرسوم والمنحوتات، التي تنتمي إلى الحضارات القديمة التي نالت قسطاً وافياً من الدراسة والبحث، والتي يمكن اعتبارها كذلك الأساس الجنيني للفن التشكيلي الساخر في العصور اللاحقة وذلك انطلاقاً من تأثيرها اللاحق على تطور الحضارة البشرية حتى يومنا الحاضر وخاصة منها تلك الحضارات التي سادت سورية ومصر وما بين النهرين وكذلك الحضارات اليونانية والرومانية والصينية والهندية وغيرها من الحضارات القديمة.

تُعتبر الأديان القديمة من أهم منابع السخرية، سواء في الأدب أم في التشكيل فمعظم أشكال المبالغة الموجودة سواء في الأدب أم في التشكيل

مأخوذة من هذه الأديان. أولها الصفة الدينيـــة، وفي المراحـــل الأولى لظـــهور الأسطورة لم يكن يتم تصوير الآلهة بطريقة البورتريه وإنما كـــان يتـــم تصويـــر الملامح المميزة لهذه الآلهة، والتي كانت الأشكال تبعاً لها تعطى إما طابعاً مخيفـــاً يبعث الرعب وإما طابعاً كوميدياً ساخراً، ويمكن القول إن الهدف من المبالغة في البداية لم يكن بالضرورة السخرية وأحياناً لم يكن السخرية أبداً، فعند البـــابليين على سبيل المثال كان يتم تصوير الأرواح الشريرة بوجوه قبيحة وعلى شـــكل أنصاف الحيوانات، وكان من المفترض بهذه الأشـــكال أن تبعـــث الرعـــب في الإنسان، وكان الإنسان يقوم بمسخ أشكالها ربما انتقاماً منها، فعفريتة الحمـــى "لاماشتو" على سبيل المثال، كانت تصور كامرأة عجوز بنـــهدين متـــهدلين، وقوائم طير جارح ورأس أسد قبيح، وكانت تصور أحياناً واقفة على قدميـــها، مقوسة الظهر يرضع من ثديها كلب أو خنزير، أو تصور وهي راكبـــة حمـــاراً للحطِ من مستواها، وأحياناً كانت تحمل مغزلاً أو مشطاً، والكلب والخـــنزير هما الحيوانان النجسان عند البابليين، كما هو معروف. (الشـــكل 2) وكـــان لعفريت الزوابع "بازوزو" (الشكل 3) وجه مفزع كان بالإضافة إلى باقي صـــور العفاريت يستعمل لأغراض السحر ويوضع على قلائد النساء، وكانت صـــور العفاريت تصنع على شكل تماثيل صغيرة تستخدم لطرد الأمـــراض والأرواح الشريرة من البيوت. وعدا عن التماثيل التي تصور العفاريت يمكن العثور علـــى عناصر المبالغة في الرسوم التي كانت ترفق بالتعاويذ، التي كانت تستخدم كذلك لأغراض السحر ففي إحدى هذه التعاويذ، التي كتبت باللغة الآرامية على قرص من الفخار (الشكل 4) يمكن العُثور في الوسط على رسم لإنسان يشبه في طريقة تنفيذه الكاريكاتير ورسوم الأطفال.

وبين آثار الفينيقيين سواء في سورية أو في قرطاج يمكن العثور على الكثـــير من الآثار التي تحمل الطابع الديني وتحتوي في مضمونها أو في أسلوب تنفيذهـــا على عناصر المبالغة الساخرة، ويمكن الإشارة بشكل خاص إلى تلـــك الأقنعـــة

الفخارية ذات الوجوه الضاحكة، والتي كان الهدف منها في أغلب الظن إخافة أو إضحاك العفاريت والشياطين، لكي تؤمّن، الهدوء للأحياء والأموات ومن الممكن أيضاً أن هذه الأقنعة كانت تصور تلك العفاريت نفسها، فقد كان حجمها أصغر من حجم الوجه البشري، مما يبعث على الاعتقاد بأنها لم تكن تصنع لكي يرتديها البشر، ويتم تقسيم هذه الأقنعة إلى عدة مجموعات:



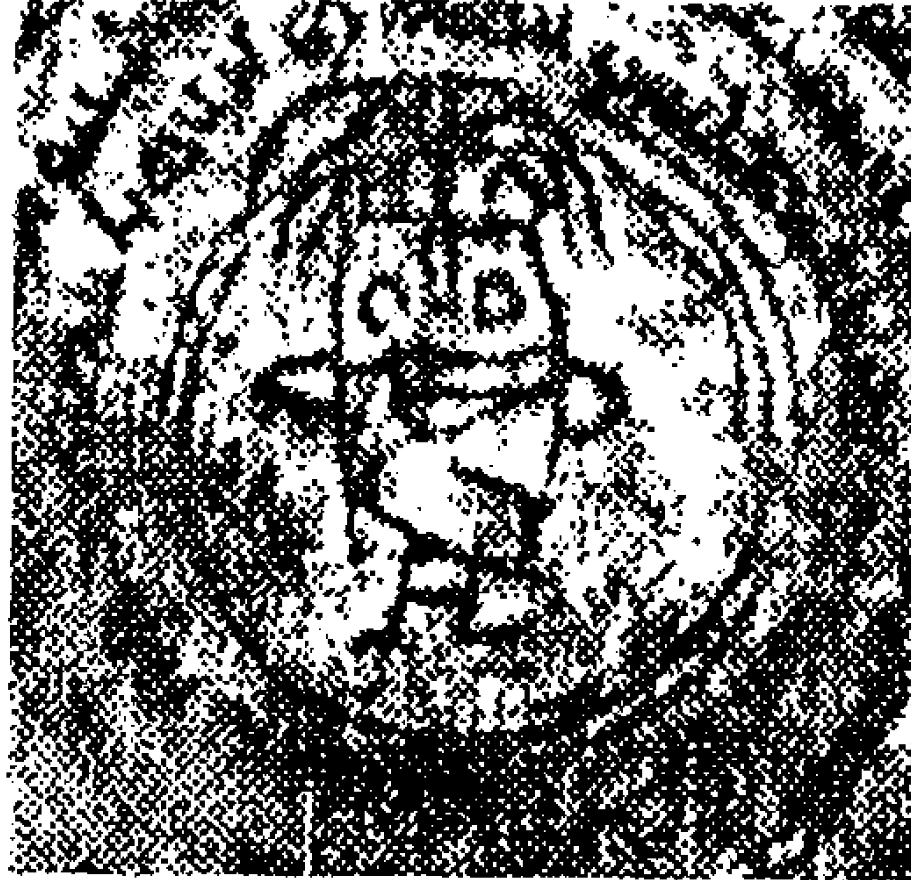
الشكل(2)

أحد نماذج العفريتة لأماشتو، من الحضارة البابلية من القرن 12-13 ق م .



الشكل(3)

رأس العفريت بازوزو، من الحضارة البابلية من القرن 6 ق م



الشكل (4)

قرص من الفخار يحتوي على تعاويذ سحرية باللغة الآرامية من القرن 2 ق م ويعود لحضارة بابل.

(لاحظ الرسم وسط القرص)

أقدمها: وتعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، وتعتمد التشويه في تصوير ملامح الوجه حيث العيون مفتوحة بشكل غير طبيعي، والأنف مضغوط والفم أعوج وممدود إلى الجانبين، والوجه كله مغطى بالثآليل والنوام، وكانت هذه الأقنعة لفترة طويلة تعد نتاجا بونيا خالصا ويتم النظر إليها كنتاج للثقافة الفينيقية القرطاجية بالذات، ولكن الاكتشافات الأخيرة على الساحل السوري تؤكد على أن هذه الأقنعة ذات أصل فينيقي سوري إن صح التعبير. حيث تم العثور على مثل هذه الأقنعة، بكمية كبيرة نسبيا وتاريخ صناعتها يعود لفترة أقدم من الفترة التي يعود إليها تاريخ صناعة الأقنعة القرطاجية. وفيما بعد حدث بعض التغيير في هذه الأقنعة في الفترة البونية فظهرت مجموعة أخرى تميزت بأنها كانت تخلو من التشويهات الخلقية والثآليل والاعوجاجات وأخذت تحل محلها الغضون على الجبين والخدين وأصبحت العيون تأخذ شكل هلالين متحدبين للأعلى مثقوبين في الوسط والفم مفتوح ينفرج عن صفين من الأسنان بشكل ضاحك ولكنه منذر بالسوء (الشكل 5).



الشكل (5)

ثلاث وضعيات لقناع فينيقي من القرن السابع أو السادس ق م ، يعود للحضارة الفينيقية القرطاجية.

ويؤكد الكثير من الباحثين أن الأقنعة بالذات هي واحدة من المظاهر الأولى لانتقال السخرية إلى الفن التشكيلي، ونادراً ما يخلو فن شعب ما أو حضارة ما من الأقنعة التي تحمل في طريقة صناعتها عناصر السخرية أو الكوميديا ،فبين الآثار التابعة للحضارة "التلينبكية" وهي إحدى حضارات القـــارة الأمريكيـــة القديمة، والتي كانت موجودة في الجنوب الشرقي من منطقة "آلاسكا" حاليـــاً عثر على قناع جلدي يعود إلى 700 ـــ 200 ق.م لوجه ذي عينين دائريتـــين وحاجبين محدبين وأنف معقوف كمنقار البوم، والفم ممدود إلى الجنبين مبتســماً منفرجاً عن صفين من الأسنان، وقد عثر على هــذا القنــاع في عــام 1885م (الشكل 6).

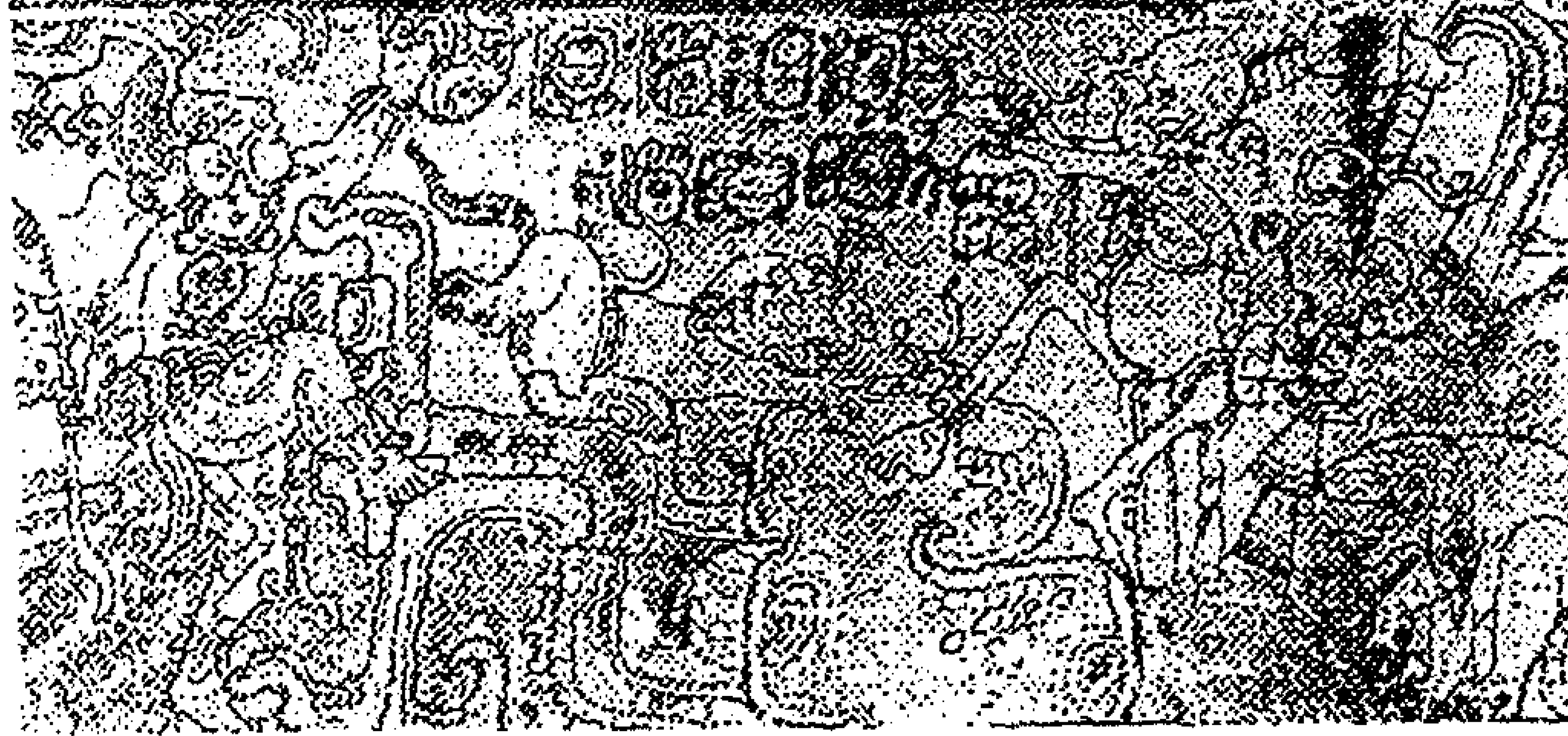


الشكل (6)

قناع جلدي من الحضارات الامريكية القديمة.

و في الحضارات القديمة التي كانت سائدة في القارة الأمريكية بشكل عام يمكــن العثور على الكثير من الرسوم و المنحوتات ، التي تعود الى آثار حضارة "المايـا" التي كانت سائدة في المكسيك مثلاً والمصنوعة في المرحلة التقليدية المتقدمة لهـذه الحضارة، يمكن ذكر رسمين يصوران آلهة الجحيم ويعودان إلى المرحلة التي تمتـد ما بين القرن السادس والتاسع تقريباً ففي الرسم الأول تقـوم آلهـة الجحيـم بتعذيب أحد الأشخاص على ما يبدو وطريقة رسم هذه الصورة تشبه إلى حـد كبير المبالغة المستخدمة في فن الكاريكاتير (الشكل 7) ، أما الرسم الثاني فيصـور آلهة الجحيم ترقـص ولهـا شـكل قردين أسـودين، أحدهمـا إلى يســار الرسم سمين ويرتدي ربطة حول العنق ، أما الثاني فهو نحيف ويرتدي حــول

رقبته قبة عريضة، ويمكن أن يكون الأول ذكراً والثاني أنثى. حيث أن الثاني لــه جديلة معقوفة من الخلف، والإثنان يغطيان عورتيهما بقطعتين من القمــاش وإلى أقصى اليمين مخلوق يشبه القرد أيضاً، يعزف لهما على آلــــة تشــبه الطبــل. (الشكل 8).



الشكل(7)

رسم يمثل آلهة الجحيم، من الحضارات الامريكية القديمة.



الشكل(8)

رسم يمثل آلهة الجحيم ، من الحضارات الامريكية القديمة.

ومن بين الآثار العائدة للحضارة "التوتوناكية"، وهي إحدى حضارات المكسيك القديمة، يمكن الإشارة إلى تلك التماثيل الفخارية الصغيرة المصنوعة في الفترة الممتدة بين أعوام 800 ــــ 900 والتي يجمعها موضوع واحد وهو أنها تصور إنسانا يضحك في وضعية واقفة، يتحدث بشيء ما رافعا إحدى يديه إلى الأعلى، وأغلب الظن أن مضمون هذه التماثيل مستمد من موضوع فكاهي، (الشكل 9).



الشكل (9)

تمثال فخاري صغير يمثل شخصا ضاحكا،

من الحضارات الأمريكية القديمة.

كما ويمكن العثور على الكثير من الرسوم التي تعتمد المبالغة التشريحية وخاصة في معالم الوجه في الرسوم التي نقشت على المسلات، التي عثر عليها في بلدان أمريكا الجنوبية، ومن هذه المسلات مسلة تعود لحضارة "المايا" نقش عليها رسوم تصور ربما محاربين وأسرى أو أسيادا وعبيدا وربما لها مضمون ديني آخر إلا أن ما يهمنا هو أن الوجوه وخاصة في الجزء السفلي قد صورت بشكل "كاريكاتيري" بحت (الشكل 10) . فالرؤوس مفلطحة والأنوف معقوفة، والشفاه ممطوطة وإلى ما هنالك من أشكال المبالغة.

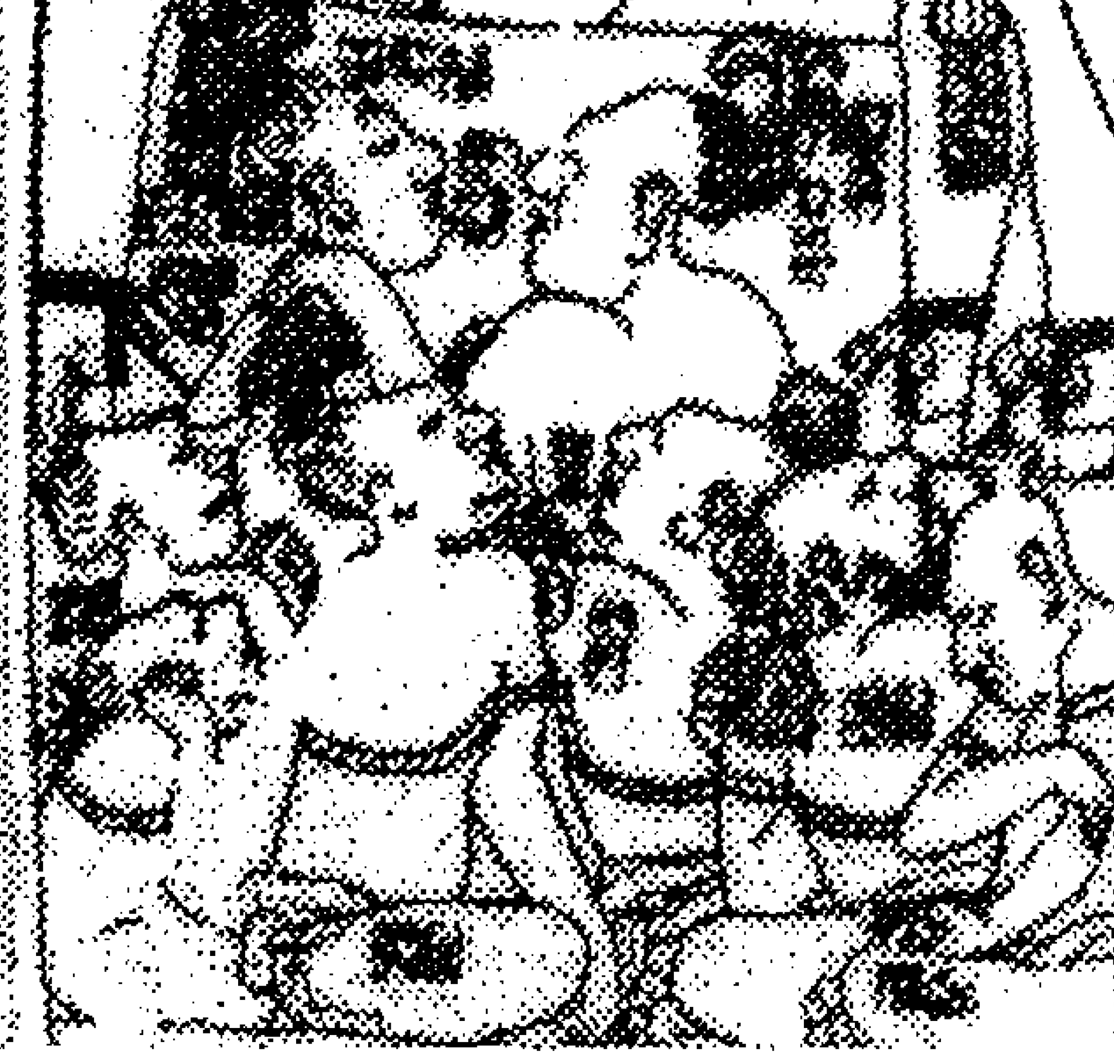
وبين آثار حضارة "الانكا" التي كانت سائدة في "البيرو" يمكن العثور على الكثير من الأواني الفخارية، وقد رسمت عليها أشكال بشرية مشوهة، مبالغ فيها تصور محاربين وأسرى وأشباه بشر، وحيوانات في وضعيات مختلفة.

وتعتبر آثار الحضارة الإغريقية من أكثر الحضارات القديمة احتواء على المبالغة الساخرة سواء في الشكل أو في المضمون ومن بين هذه الآثار يمكن الإشارة إلى المجموعة الكبيرة من المنحوتات والرسوم، التي تصور رأس «الميدوزا»[1] فقد كانت الرسوم التي تصور رأس «الميدوزا» تزين دروع المحاربين رمزا للشجاعة، وتزين تيجان الأعمدة، وبوابات المنازل، والقصور وكذلك جدران المعابد والقبور ويمكن العثور عليها بأعداد كبيرة سواء في الحضارة اليونانية أو في الحضارة الرومانية.

(أنظر الأشكال 11 — 12 — 13 — 14 — 15) وفي جميع هذه المنحوتات والرسوم يحمل وجه «الميدوزا» تفاصيل واحدة تقريبا، حيث يتكون شعرها من الأفاعي ويفتر فمها عن ابتسامة شريرة وأسنان مخلعة متفرقة عن بعضها البعض ولسان ممدود وأنف أفطس أو مفلطح ولها عينان مفتوحتان على اتساعهما أو عين مفتوحة وعين مغلقة وحاجبان محدبان وكانت هذه الرسوم دائما تعطي لوجه «الميدوزا» الطابع الشرير.

ومن الفنانين الذين اشتهروا برسم «الميدوزا »في القرن الأول قبل الميلاد فنان من إحدى مدن آسيا الصغرى، وكانت له لوحات كثيرة لها موضوع الأسطورة واسمه «تيموماخ». ونشاهد المبالغة في الخطوط، في شكل واضح في جميع الرسوم التي تصور «الميدوزا»وعلى الأواني الكثيرة التي عثر عليها والعائدة إلى الحضارة الإغريقية كذلك يمكن العثور على الكثير من الرسوم التي تحمل عنصر المبالغة أو المضمون الساخر أو الكوميدي، وأعداد هذه الرسوم كبيرة لدرجة يصعب حصرها أو التنويه إليها جميعا، ولذلك نكتفي ببعض الأمثلة التي تفي بالغرض، فعلى إحدى هذه الأواني مثلا يمكن مشاهدة رسم

يصور ولادة «أفروديت»[2] إلهة الحب والجمال، حيث «أفروديت» في الوسط وحولها يرقص مخلوقان غريبان لهما جسمان بشريان ورأسا تيسين، ويعود تاريخ هذه الآنية إلى العام 460ق.م وهي محفوظة في متحف بوسطن.



الشكل(10)

رسم على مسلة ،

من الحضارات الامريكية القديمة.



الشكل(11)

تاج أحد الأعمدة الأتروسية،

ويصور رأس «الميدوزا» من القرن 6 ق م.



الشكل (12)

رأس «الميدوزا»

كما صوره اليونانيون .



الشكل (13)

رأس «الميدوزا» يزين جدار أحد معابد

اليونان القديمة. نحت من عام 585 ق م .



الشكل (14)
رأس «الميدوزا» كما صوره الأتروسيون.



الشكل(15)
«برسيوس»يقطع رأس «الميدوزا»
و الى جانبه «أثينا».
نحت يعود الى 520-510 ق م .



الشكل(16)
رسم على آنية فخار من الحضارة اليونانية
يصور « ديونيس» و «هيروس».



الشكل(17)

رسم على آنية يونانية ، يصور «سيلين».



الشكل (18)

رسم على آنية فخارية، يصور «مارسيوس» يستمع الى العزف على الناي.



الشكل (19)

رسم على آنية فخارية ، من الحضارة اليونانية، يمثل الاحتفال بالإله «ديونيس».



الشكل (20)

رسم على آنية فخارية،من الحضارة اليونانية يمثل الاحتفال بالإله «ديونيس».

وعلى آنية أخرى رسم يعود إلى القرن الرابع ق.م، يمثل إله الخمر «ديونيس»[3] و«سيلين»[4] الأصلع الذي تنبثق من صدغيه أذنان قصيرتان، يسكب له الخمر (الشكل 16). وفي رسم آخر يمكننا مشاهدة «سيلين» في حالة من السكر يتبول على نفسه، ويغني أغنية مرحة. وهذا الرسم يعود إلى النصف الثاني من القرن السادس ق.م (الشكل 17).

وعلى آنية أخرى رسم يمثل «مارسيوس»[5] يستمتع بالاستماع للعزف على الناي ويبدو أصلع عاريا ذا كرش مندلق أمامه وحوله نساء يرقصن، وشخص يحمل رمحا وله قائمتان خلفيتان تشبهان قوائم الحمار أو الحصان (الشكل 18). ويعود هذا الرسم إلى حوالي 360ق.م، وتصور الكثير من الرسوم المنفذة على الأواني المختلفة الاحتفالات، التي كانت تجري على شرف الإله "ديونيس" وأشخاصا يرقصون، ويغنون أو يقومون بطقوس أخرى، لهم ذيول ورؤوس حيوانات أولهم أشكال مضحكة (الشكل 19)، و(الشكل 20). وكان هؤلاء الأشخاص عادة يمثلون مخلوقات شبه إلهية، ترافق الإله "ديونيس". (أنظر كذلك الشكل 21، الشكل22).



الشكل (21)

رسم على آنية فخارية يونانية، يصور «ساتير».



الشكل(22).

رسم على آنية فخارية يونانية، يصور «سلين» سكرانا ،حوالي 500 ق م.

ويمكن العثور على عناصر المبالغة والسخرية كذلك في الكثير من التماثيل والمنحوتات الجدارية القديمة، وبطل هذه المنحوتات أيضا كان في معظم الأحيان الإله "ديونيس" أو المخلوقات المرافقة له، أو كانت تصور أعيادا وأحداثا متعلقة به. ومعظم هذه المنحوتات كانت تلجأ إلى إظهار المبالغة بشكل خاص في تصوير الأعضاء التناسلية، ومن هذه المنحوتات يمكن الإشارة إلى التمثال الذي يمجد الإله "ديونيس" والذي يصور عضوا جنسيا ذكريا ضخما على قاعدة حجرية نحت عليها كذلك جسم رجل (الشكل 23). ومن هذه التماثيل أيضا يمكن الإشارة إلى التمثال الذي يصور الإله "بلوتون"[6] إله مملكة الأموات يشد عضوه التناسلي الضخم إلى كتفه (الشكل 24)، وكذلك الأمر يمكن الإشارة إلى المنحوتة التي تصور "برياب"[7] إله البساتين والأراضي، وقد انتصب عضوه وانحنى إلى الخلف (الشكل 25). والكثير من الأمثلة الأخرى التي يمكن سردها، وليس ذلك بغريب على الحضارة اليونانية لأن اليونانيين القدماء كانوا كما يصورون آلهتهم بأشكال بشرية وينسبون إليها تصرفات بشرية، فقد كانوا يتعاملون مع هذه الآلهة تعاملهم مع البشر فكان بعضها محطا للتقدير والاحترام، وبعضها الآخر هدفا للكراهية والبغض. وبعضها الآخر هدفا للسخرية، وهكذا دواليك.. ولذلك فلم يكن من الغريب أن ترى الآلهة اليونانية بهذه الأشكال المثيرة للضحك، لأن من بين هذه الآلهة الكثير ممن يحبون اللهو والتسلية مثل الإله "ديونيس". وكانت الأسطورة تصورها كمخلوقات في معظم الأحيان صلعاء، أولها آذان تنبثق من الصدغين ودائما في حالة مرح، وفي حالة سكر.

وكان الإغريق يزينون بيوتهم بالرسوم الهزلية لآلهتهم وكذلك يصورون آلهة أعدائهم بشكل ساخر ومتهكم، وغالبا ما تحتل هذه الرسوم الجدران الخارجية، وبوابات المنازل، وكان عند الإغريق رسامون اشتهروا بمزاولتهم لهذا النوع من

الرسم، ومنهم "بوزون"[10]. الذي ذكره أرسطو في أكثر من مؤلف له، وكان أرسطو يسمي الفن الذي يعتمد المبالغة بالفن (البشع). وفي أحد أعماله حول الفن يعتبر الفن كنوع من أنواع النشاط البشري وينصح بالابتعاد عن الحرفة وهو يرى أن الطريق إلى الحقيقة في الملحمة الشعرية هو في تقريبها من الفن التشكيلي، وبما أنه كان يقسم الفن إلى فن جيد وفن سيء، وكان يعتبر «بوزون» ممثلا للفن السيء لأنه يصور أشخاصا سيئين. فقد كان ينصح عند القيام بعمل فني، من رسم ونحت بأن لا يحذو الرسام حذو«بوزون» ويتمثل به بل أن يحذو حذو «بوليغنوت»[11]. وهو فنان آخر في نفس ذلك العصر كان حسب أرسطو يمثل الفن الجيد. وليس غريبا أن ينظر أرسطو هذه النظرة إلى الرسم الساخر الذي يستخدم المبالغة والتشويه ويسميه بالفن البشع، فالكثير من الباحثين يرون أن ظهور السخرية والمبالغة في فن حضارة ما، كان علامة بدء انحطاط هذه الحضارة. وربما ذلك يعود إلى أن تطور الفن في ذلك الوقت، كان يتجه نحو الكمال من الناحية التشريحية. ولذلك فإن أي خروج عن هذا الاتجاه كان يعد انحطاطا، وكان يوسم بالسيء، وأي خرق تشريحي، كان بالضرورة ابتعادا عن الجمال، وبالتالي يوصف بالبشع.

ورغم تأثر الحضارة الرومانية الكبير بالحضارة الإغريقية إلا أن هذه الحضارة خلت من ظاهرة السخرية والمبالغة في فنونها، ولكن هذا لم يمنع من وجود هذه الظاهرة في الكثير من الحضارات الأخرى التي مهدت لظهور الحضارة الرومانية، ومن هذه الحضارات يجدر التنويه إلى الحضارة «الأتروسيه»[12] التي سادت في الجزء الشمالي الغربي من شبه الجزيرة الإيطالية. ففي الرسوم العائدة إلى هذه الحضارة يمكن العثور على تأثير الحضارة اليونانية في مجال المبالغة الذي يستمد موضوعه من الأسطورة اليونانية مباشرة. ومن هذه الآثار سبق وأشرنا في مكان سابق إلى رأس «الميدوزا»، التي كان«الأتروسيون»

يصورونها تماما كما وصفت في الأسطورة الإغريقيـــة. والمبالغـــة الســـاخرة في الحضارة «الأتروسية» يمكن كذلك العثور عليها في الرسوم التي تزيـــن الأواني والمرايا والحلي وغيرها من الأدوات ذات الاستخدام المنزلي. وكـــانت هـــذه الرسوم ذات مواضيع مختلفة فعلى إحدى هذه الأواني مثلا يمكننا مشاهدة رســم يصور صراع قبيلة الأقزام الأفارقة مع طيور الغرانيق، وهو مرسوم على آنيـــة زهور، مصنوعة بالطريقة اليونانية وكان «الأتروسيون» يلجأون إلى تشويه معالم الأفارقة، ويبالغون في تشويه ملامحهم، فيرسمونهم كأقزام ومسوخ، قصار القامـــة ثقيلي الحركة، بشكل يبعث على الضحك (الشكل 26).



الشكل (23)

نحت من الحضارة اليونانية، يمجد الإله «ديونيس».



الشكل (24)

نحت من الحضارة اليونانيـــة، يصور الإله «بلوتن».





الشكل (25)

نحت يوناني يصور الإله «برياب».

الشكل(26)

رسم على آنية فخارية يصور صراع الأقزام الأفارقة ، وطيور الغرنق. القرن الرابع ق م.

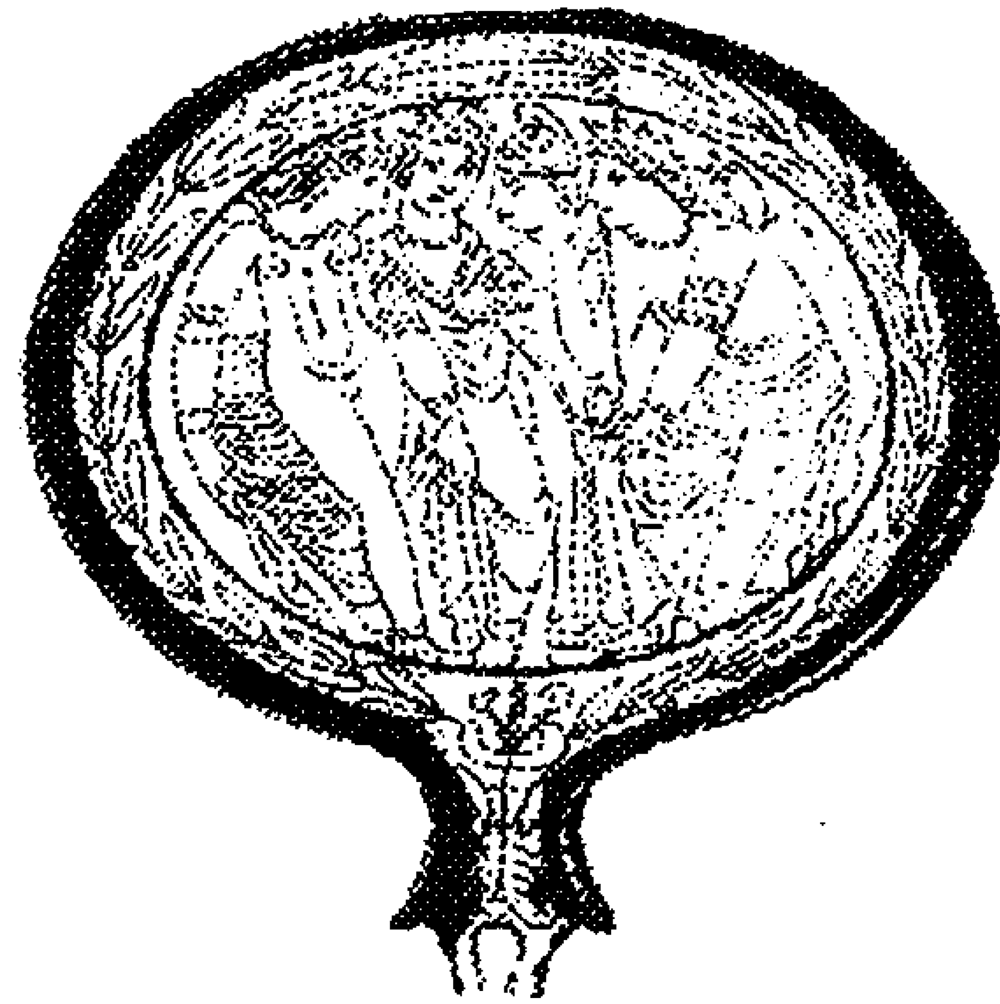
وكان الفنانون " الأتروسيون" الذين يزاولون هـذه المهنـة يلجـأون إلى السخرية، والفكاهة في هذه الرسوم لتخفيف القسوة والثقل الـذي تبعثـه في النفس رسوم أخرى منفذة على نفس تلك الأواني وكـانت تلـك الرسـوم المذكورة تصور المعارك والحروب بين "الأتروسيين" وجيرانهم، أو تصور لقطـات تراجيدية من الأسطورة. وتعود فترة صناعة هذه الأواني إلى القرنـين الرابـع والخامس قبل الميلاد. وقد لاقت صناعة الأواني الفخارية في تلك الفترة رواجـاً كبيراً في الحضارة "الأتروسية" فكانت تصنع الأباريق الفخارية علـى شـكل رؤوس بشرية ضاحكة، وكان يشغل كل جهة من جانبي الإبريق وجه بشـري، ومن هذه الأواني نورد مثالاً لإبريق تعود فترة صناعته إلى الألف الثـالث ق.م (الشكل 27). فعلى الوجه الأول يمكننا مشاهدة وجه بشري ذي ملامح غاضبة مفتوح الفم وقد أغمض عيناً وفتح الأخرى، وعلى الوجه الثاني صورة شـخص يبتسم ابتسامةً خبيثةً وينظر كذلك نظرة خبيثة، عيناه مفتوحتان بشكل واسـع وحاجباه محدّبان للأعلى على شكل قوسين متصلين، وقد كانت ظاهرة التـوازن بين الكوميديا والتراجيديا في الحضارة " الأتروسية " شائعة على مايبدو. فكمـا رأينا فإنه في الرسوم التي ذكرناها على الأواني المنزلية، والتي تصـور صـراع الأفارقة الأقزام مع طيور الغرانيق، مقابل الرسوم ذات الطابع التراجيدي فإنـه على الإبريق يتكرر الأمر نفسه، والأشكال المرسومة على الأواني، والأشـكال المرسومة على الأباريق كان الهدف منها الحصول على تجاوب كوميدي إي إثارة الضحك. وإضافة إلى صناعة الأواني المترلية، كانت كذلك الأمر صناعة الأقنعة تصور العفاريت المذكورة في الأسطورة، وكانت تعلق على جـدران المدافـن، وهذه الصناعة كانت رائجة بشكل أساسي في القرن الثـاني ق.م. وفي الفـترة الممتدة بين القرنين الثاني والثالث ق.م راجت كذلك صناعة المرايـا البرونزيـة والتي كانت تزين بالرسوم على الجهة الخلفية للمرآة وعلى إحدى هذه المرايـا، التي يعود تاريخ صناعتها إلى القرن الثالث ق.م (الشكل 28)، يمكننا مشاهدة

رسم يصور محاكمة «بـــاريس»[13] وحولـــه «أفروديـــت» و«أثينـــا»[14] و«غيرا»[15] وقد صورن بشكل كاريكاتيري. واستخدمت المبالغة في الحضـــارة «الأتروسية» بشكل واسع في كل المجالات. فالمعماريون «الأتروسيون» كـــانوا يزينون الأعمدة وزوايا الأسطح، بتماثيل لـــرأس «الميـــدوزا» (الشـــكل 11)، وغيرها من الرسوم التي ترمز إلى أشياء مختلفة.



الشكل (27)

أواني ذات وجهين، تعود للحضارة الاتروسية، من القرن 3 ق م.



الشكل (28)

رسم على الوجه الخلفي من مرآة برونزية يصور محكمة «باريس » الحضارة الاتروسية،القرن 3 ق م.

وفي الفن الهيليني كان هناك اتجاهان الاتجـــاه الأول تقليـــدي تـــابع فـــن «براكسيتيل» (من القرن الرابع قبل الميلاد)، الذي تجلى بتصوير الآلهة بشـــكل مثالي، أما الاتجاه الثاني، فقد تابع تقاليد "لسيب" (من القرن الرابع قبل الميــلاد أيضا)، والذي كان يرصد الحركة والانفعال في تصوير الإنسان والـــذي قـــام بتصغير النسب في تنفيذ الرأس وطول اليدين والرجلين وقام بتصوير الحـــالات النفسية المختلفة للبشر. فقام هؤلاء الفنانون بتصوير العجائز وأشـــخاص ذوي عاهات مثل الأحدب (الشكل 29)، والقزمة الراقصة (الشكل 30)، وهما مـــن حضارة الإسكندرية التابعة للعهد الهيليني.



الشكل(29)

«الاحدب» منحوتة من الاسكندرية،

تعود الى 100 ق م تقريبا.



الشكل (30)

«القزمة الراقصة» منحوتة من المهدية،

تعود الى القرن 2 ق م.

ويمكن القول إنه في الإسكندرية أصاب الفن الواقعي في القرن الرابع قبل الميلاد تطوره اللاحق في الكاريكاتير ففي الإسكندرية بالذات تم تنفيذ ما سمي آنذاك بـ (مناظر النيل)، حيث على خلفية شواطئ النيل تم رسم مشاهد كوميدية كانت في أغلبها تصور قبائل الأقزام الأفريقية (الشكل 31). وفيما بعد أصبح هذا الموضوع الكوميدي مشهورا في الفن الجداري الفسيفسائي الروماني. وقد اشتهر فنان يدعى «بيريك» برسومه الهزلية، والرسام «بيريك» عمل أغلب الظن في الإسكندرية، علما أن أصله مجهول، وقد قام هذا الرسام بتصوير محلات الحذائين والحلاقين، والحمير المحملة، ونتيجة لموضوعات رسومه فقد حصل في عصره على لقب (رسام المزابل) ، ولكن هذا النوع من الرسم رغم ذلك لقي نجاحا لاحقا، ليس فقط في الفن الهيليني وإنما في الفن الروماني أيضا.



الشكل (31)
«البيغميون» (الأقزام الأفارقة)،
وحيوانات النيل،
القرن 2- 3 ق م

وفي الحضارة الهندية كذلك يمكن العثور على الرسوم المستمدة من الأسطورة الهندية، والتي تحتوي على المواضيع الساخرة، وخاصة في الآثار التي تسمى (فيدى)[16] و((ريغفيدي)[17]. فعلى إحدى الأعمدة التي تتشكل منها هذه الآثار يوجد رسم يمثل الإله «أندورو»[18] وهو في حالة من السكر الشديد، بعد أن تناول فوق حاجته من شراب «السومي» الذي يقدم في الأضاحي، وفي رسم آخر نرى الصيدلي «براهما» وأحد مرضاه، وتعود هذه الرسوم إلى القرن العاشر ق.م.

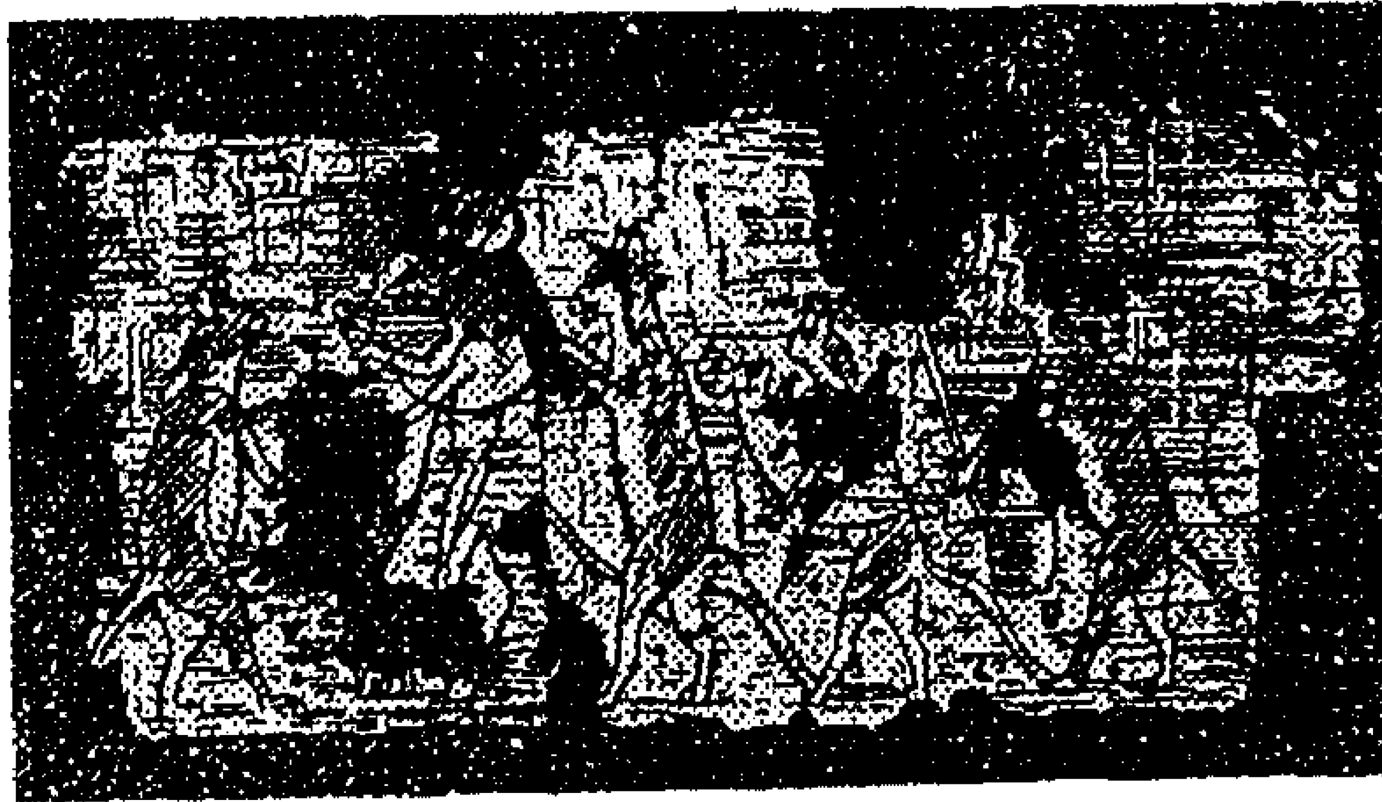
ولعل الحضارة المصرية هي الحضارة الأغنى والأكثر تطورا في مجال الرسم الساخر إذ أنها تمتاز عن باقي الحضارات بأن الرسوم التي تعود لها تستمد مواضيعها من الحياة وليس من الأسطورة وتضفي عليها طابعا فلسفيا، فلا تكتفي فقط بالفكاهة، وإنما ترمز إلى أمور أخرى. ورغم تفوق الحضارة الإغريقية بعدد الرسوم والمنحوتات إلا أن الرسوم العائدة لها لا تصل إلى عمق ومستوى الرسوم المصرية من وجهة نظر السخرية، ومن يدري فقد تكون الحضارة المصرية قد تفوقت حتى في العدد وقد تكون قلة الرسوم عائدة إلى أن المصريين كانوا ينفذون رسومهم على ورق البردي فكانت أكثر قابلية للنقل، وكذلك للتلف ولهذا فهناك احتمال كبير بأن ما بقي من هذه الرسوم حتى عصرنا الحالي يشكل نسبة قليلة إلى العدد الأصلي لهذه الرسوم بخلاف الرسوم اليونانية التي كانت تنفذ على الحجر و على أجسام صلبة أخرى وبذلك حافظت على نفسها حتى عصرنا الحاضر.

ومن بين هذه الرسوم، يمكننا الإشارة إلى رسم يصور قطا بريا يرعى الأوز، ويعود إلى فترة الدولة الحديثة أي إلى حوالي القرن الخامس ق.م (الشكل 32). والذي يمكن تفسيره بأشكال مختلفة ويبقى المعنى كما يقولون (بقلب الشاعر)، وكذلك إلى رسم يصور القطط تقوم بخدمة الفئران (الشكل 33)، حيث رتل من

أربع قطط أولها يحمل قدحا وآخرها يحمل آنية زجاجية تحتوي على الخمر، يقدمونها إلى فأر يقف في مواجهتهم، ومثل هذا الرسم يمكن كذلك أن يحمل معاني مختلفة، مثل أن الفأر غني والقطط تتزلف له، وربما الفأر بحد ذاته هو خادم لمخلوق ذي سطوة. ولذلك تقوم القطط بخدمته عن طيبة خاطر لأنها تخاف سيده وكما يقول المثل: (كلب الأمير أمير) ويمكن إسقاط معاني كثيرة على هذا الرسم، وربما بكل بساطة لم يقصد الرسام شيئا محددا على الإطلاق غير إثارة الضحك، لمفارقة غير واقعية



الشكل (32)
من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة.



الشكل (33)
من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة
(القطط تقوم بخدمة الفأر).

وفي رسم من القرن الثالث ق.م، نرى مضمونا معاكسا، ولكنه طريف أيضا يصور ثلاثة فئران، تقف بوجل أمام قط (الشكل34) يحمل أحدها إناء في اليد اليسرى وفي اليد اليمنى يحمل قدحا أو قمعا، وهذا الرسم أيضا يمكن تحميله الكثير من المعاني، فربما يرمز إلى أن الفئران تقدم الطاعة للقط وربما يرمز إلى عملية جباية الضرائب من قبل الدولة وربما ببساطة أراد الرسام أن يبين كيف تزول العدوات وتتقارب القلوب من بعضها بعضا حول إناء الخمر وأراد الإضحاك فقط.

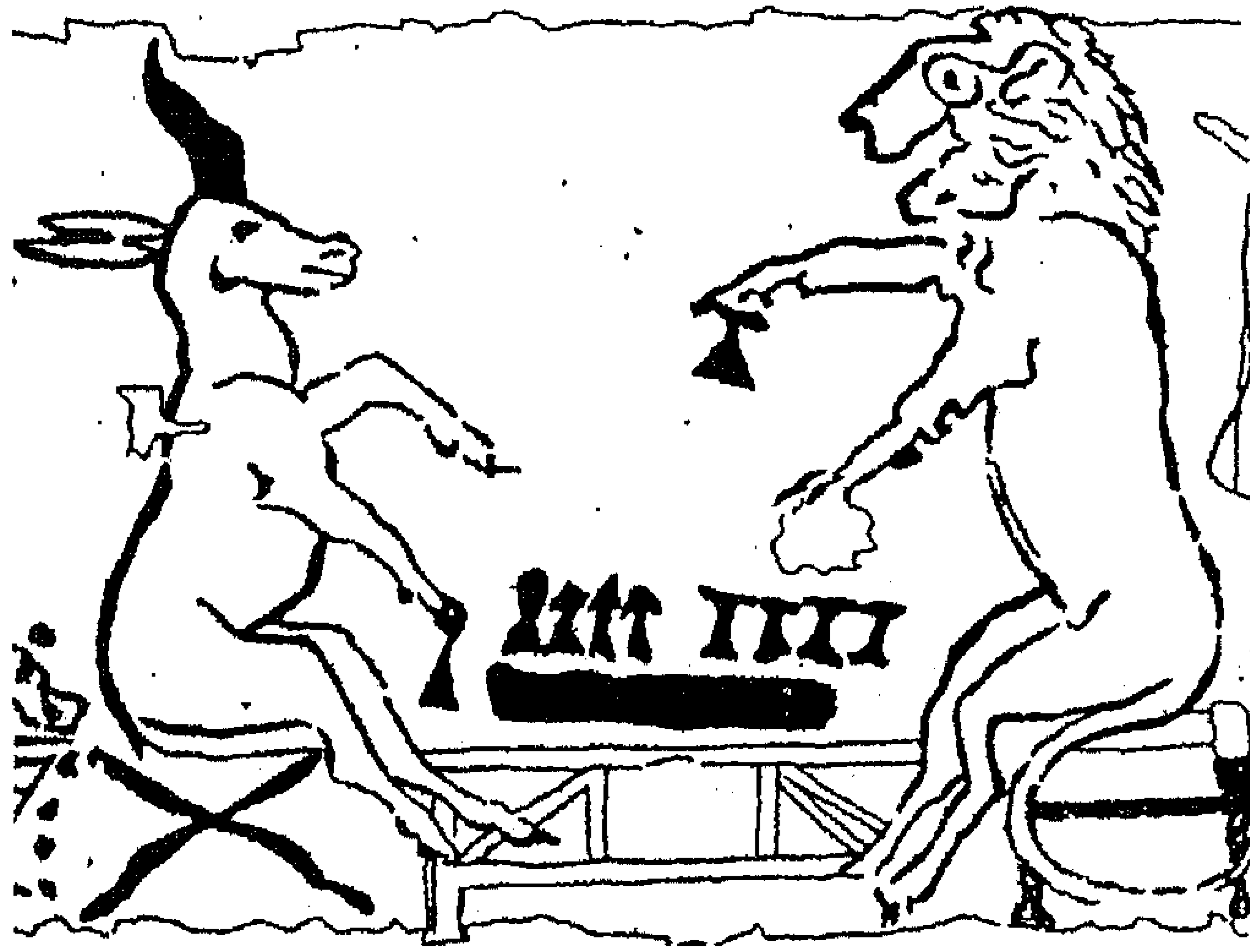


الشكل (34)

من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة.

وفي متحف «تورنتو» في إيطاليا رسم يصور أسدا وتيسا يلعبان لعبة تشبه الشطرنج (الشكل 35) وهذا الرسم أيضا يمكن أن يفهم بأشكال مختلفة أحدها المودة ونسيان الأسد لحم التيس اللذيذ، ويمكن أن يكون الأسد في هذا الرسم يرمز بشكل مباشر إلى الفرعون، والتيس إلى الرعية ويلعب الفرعون مع الرعية للدلالة على تقربه من الرعية، ويمكن أن يرمز التيس إلى الناس الذين يحشرون أنوفهم في قضايا لا تخصهم فيقعون في ورطات ليس لهم القدرة على الخروج منها، فالتيس كما هو معروف ينتمي إلى فصيلة الحيوانات الفضولية ومن هنا يمكن أن يكون الرسام قد انتقى التيس بالذات ويمكن أن يكون قد انتقاه لأنه

كذلك من أعند الحيوانات. والرسام يرمز إلى أولئك الذيـــن لا يفكـــرون بعقولهم ولا يحسبون حساباً للخطوات التي يقدمون عليها، فهذا التيـــس لـــو انتصر في لعبة الشطرنج هذه لسلخ جلده ولذلك فهو مضطر للخسارة حـــتى ولو كان قادراً على الفوز، ويمكن أن يرمز الرسم إلى عدم تكافؤ القـــوى في صراع محدد نجهله نحن أو نجهل علاقته بالرسم ويمكن أن يكون هدفه الفكاهـــة فقط ولكن في كل الأحوال فإن عناصر الرسم تدل على وضع التيس الـــذي لا يحسد عليه، وعلى حالة الخوف التي تسيطر عليه، وعلى العكس من ذلك تبـــين حالة القوة والثقة بالنفس لدى الأسد، فالأسد يحمل قطعته بيده فـــوق الرقعـــة بينما التيس يده تحت الرقعة، الأسد يتكلم، والتيس صامت وباختصـــار فـــإن الأسد في حالة هجوم والتيس في حالة استسلام. ولو ان الأمر على العكس مـــن ذلك لكان من الممكن أن نفهم أن الرسام أراد أن يقول: (ما كل قوي ذكي).

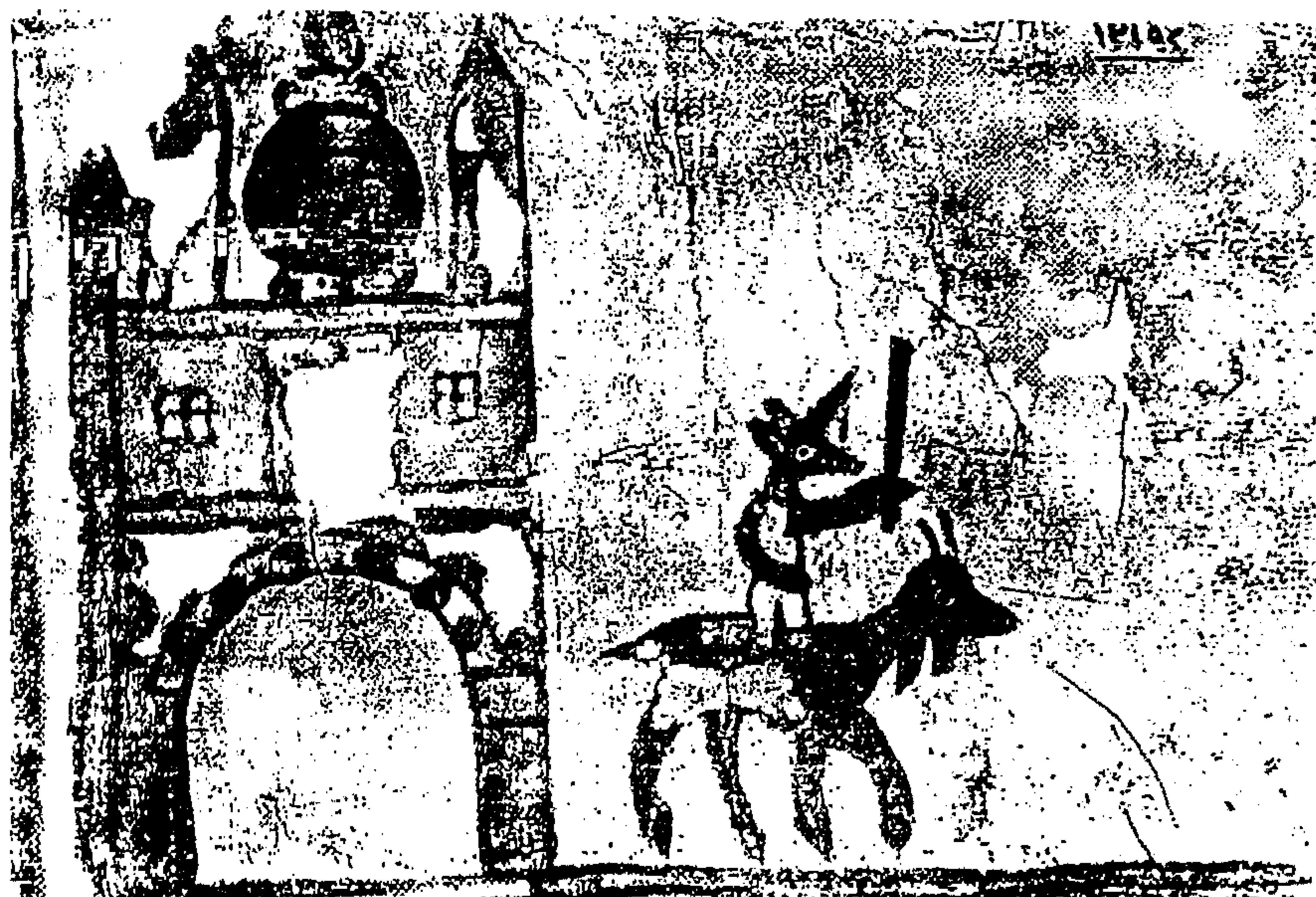


الشكل (35) من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة.

وفي رسم آخر يعود إلى الفترة القبطية نرى ثعلباً يركب تيساً (الشكل 36)، وربما يفهم من هذا الرسم أيضاً معاني كثيرة منها أن التيس يرمز إلى الغباء، وسرعة الانقياد، حيث أن الرسم يحتوي أيضاً على بوابة منزل يبدو أن الثعلب خرج على ظهر التيس منها. وكذلك يمكن الإشارة إلى رسم يعود للقرن الثالث ق.م ويصور طائراً يصعد شجرة بواسطة سلم نصب عليها، وفرس النهر يقف على أغصان هذه الشجرة، والتي يمكن أن يفهم منها الرمز إلى الناس الذين لا يستخدمون قدراتهم، مثل ذلك الطائر الذي لا يعرف انه من الأسهل الطيران له، وإلى الناس الذين لا يعرفون أماكنهم مثل فرس النهر، الذي يجلس فوق الشجرة ومعان أخرى مختلفة. (الشكل 37) . وفي رسم آخر نرى فرقة موسيقية مؤلفة من حمار وأسد وتمساح وقرد، يعزفون على آلات موسيقية مختلفة، ربما يحمل معاني خاصة وربما كان هدف الرسام السخرية من عازفين محددين. (الشكل 38)، ويذكر أنه في متحف الكاريكاتير في لندن يوجد رسم كاريكاتيري مصري يعود للقرن الثالث قبل الميلاد، يصور الفساد الأخلاقي الذي يسود البلاط، ويسخر من الفرعون. ومن الجدير بالذكر أن الأسطورة المصرية القديمة احتوت فيما احتوت على إله للفكاهة وقد عثر على نحت جداري يصوره في أحد المعابد (الشكل 39). ويمكن أن تكون الرسوم المذكورة جميعها مرتبطة بالقصص الشعبية التي كانت سائدة آنذاك ويمكن أن يكون بعضها مثل الرسم الذي يصور الفرقة الموسيقية قد استمد رموزه من الأسطورة المصرية. وهذا أمر لا يؤكده أو ينفيه إلا متخصص بالآثار والتاريخ القديم، ولا يدخل في مجال الحديث هنا.

وفي الآثار العائدة للحثيين أيضاً يمكن العثور على بعض الآثار التي تحتوي على عنصر المبالغة ففي متحف برلين الحكومي منحوتة حثية تصور امرأة عارية الصدر ذات خصر نحيف للغاية وساقين بالغي الطول وعينين غائرتين وشفتين ممطوطتين، وفي المتحف البريطاني منحوتات من الذهب لرجل يحمل على ظهره

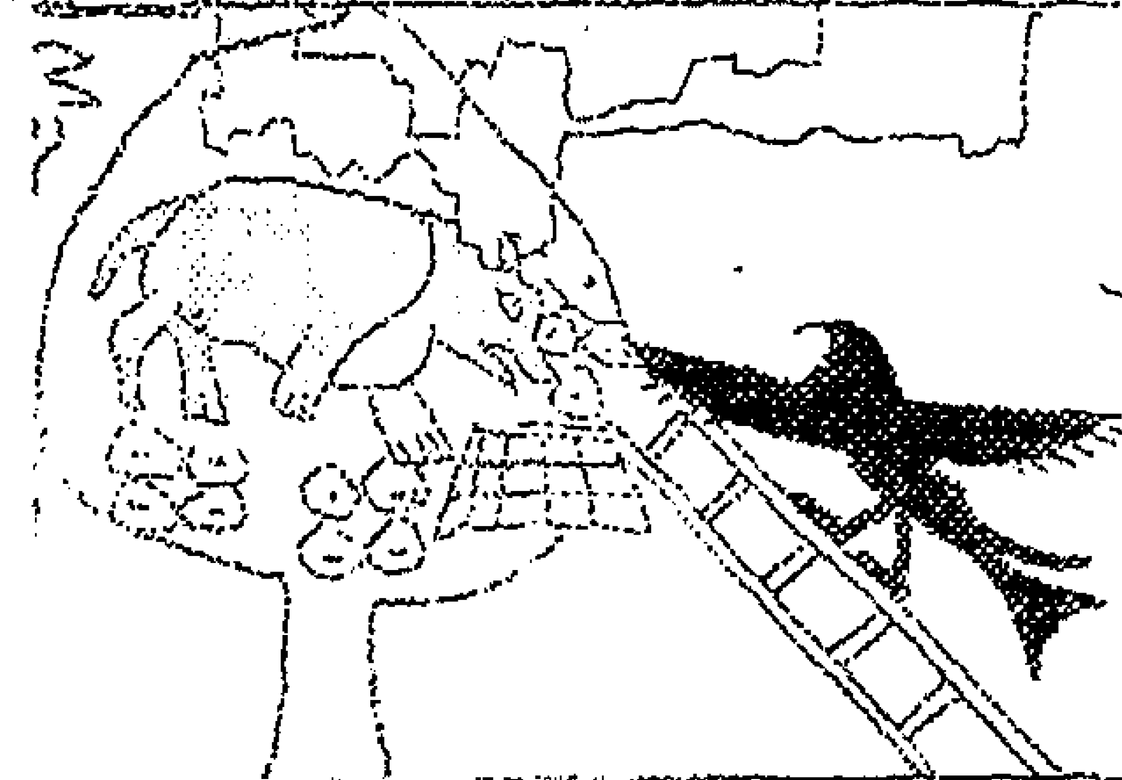
حملاً ثقيلاً وله وجه ذو تقاطيع كاريكاتيرية ومنحوتات كثيرة أخرى مشـــابهة ولكنها وإن احتوت على المبالغة فإن السخرية المباشرة تنقصها.



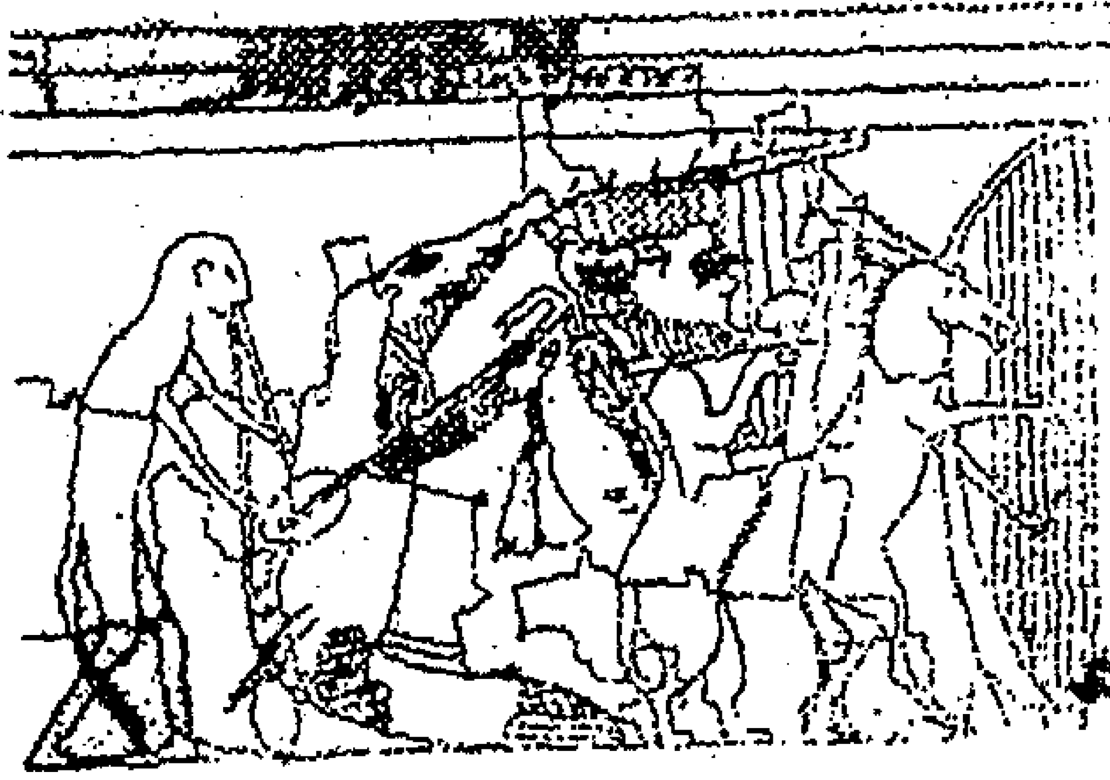
الشكل(36) من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة.

ويمكن العثور على المبالغة الساخرة في الآثار الآشورية أيضاً، ففي عــام 1846م تم اكتشاف مسلة مربعة الأضلاع من المرمر في قلعة النمرود يبلغ ارتفاعها مــترين وقد نقش عليها الكثير من الرسوم، وعلى إحدى جهات المسلة نحــت يصــور ملك اليهود المهزوم إيهو (أو يهو) أو شخصاً يمثله ساجداً أمام الملك الآشــوري "سلمنصر" يقبل الأرض عند قدميه، وفي هذا الرسم قام النحـــات الآشــوري بإعطاء وجه الملك اليهودي ملامح "كاريكاتيرية" فالرقبة طويلة منحنية، والأنف معقوف، والقبعة مردودة إلى الخلف، ولباسه رث ولا يشبه لباس الملوك ويعــود تاريخ الرسم إلى حوالي منتصف القرن التاسع ق.م(الشكل 40)، وفي منحوتـــة آشورية أخرى رسم يمثل صراع الآشوريين مع أعدائهم، فيصور محارباً آشــورياً

جميلاً قوياً، متناسق الجسد، يحمل بيده رمحاً يوشك أن يطعن به ملك الأعــــداء المهزوم، أما الملك المغلوب فنراه راكعاً على قدميه. يداه مرفوعتان بالرجـــاء، وأنفه متّصل بجبهته شفتاه ممطوطتان إلى الأمام وفمه يشبه أفواه القردة، وخلفــه إثنان من أتباعه يتوسلان ولهما ملامح مشابهة، وبغض النظر عن تغييب المضمـون الكوميدي سواء في الرسم الأول أو في الرسم الثاني إلا أن الفنان الآشـــوري تَقصَّد المبالغة في رسم ملامح الأعداء في هذين الرسمين وفي رسوم كثيرة أخـرى، لهدف أساسي هو السخرية من الأعداء والتقليل من شـــأنهم، ولذلــك فقــد صورهم بأشكال مثيرة للضحك.



الشكل(37)



الشكل (38)

من الرسوم الساخرة في الحضارة المصرية القديمة.

وفي الآثار العائدة إلى الحضارة البيزنطية يمكن العثور علــى الكثــير مــن الرسوم وبخاصة المنمنمات والتي تحتوي على عناصر المبالغة والسخرية، ومنـــها الرسم الموجود في المتحف الحكومي الروسي في موسكو والذي يصور شخصين، يقومان بحركات مضحكة لهما أنفان طويلان وذقنان منحنيتان للأعلى يتملقـــان أحداً. ولذلك سمي الرسم بالـ (متملقين).

وفي آثار الهند الصينية كذلك يمكن العثور علــى مثــل هــذه الرســوم والمنحوتات ومن بين هذه المنحوتات على سبيل المثال نحت جداري يعـــود إلى القرن التاسع في أحد المعابد في كمبوديا يصور صراع الديكة (الشكل 41) .

وملامح وجوه المتفرجين في هذا الرسم تحتوي على الكثير من المبالغة، وحركاتهم المتابعة للصراع تبعث على الضحك فرقابهم ممطوطة إلى الأمام وشفاههم متدلية، ومضمون اللوحة قد يكون كوميدياً وقد يكون له دافع ديني.

إن المبالغة والخروج على المعايير التشريحية في الرسم وكذلك السخرية كانت موجودة ربما في كل الحضارات القديمة بدون استثناء. ولكنها كانت مكثفة هنا وقليلة هناك، تبعاً لسعة وتطور هذه الحضارة أو تلك في مجال الفنون التشكيلية، وذلك لأن المواضيع التي كانت صالحة كمادة للسخرية والمبالغة كانت كثيرة ولا يمكن حصرها،من ملك الأعداء وآلهتهم، إلى الزوجة والحماة ولذلك فإن عملية حصرها أو التطرق إليها بشكل مفصل أمر صعب للغاية ونكتفي بهذه الأمثلة التي تفي بالغرض.



الشكل (39)

نحت جداري يصور اله الفكاهة عند المصريين القدماء.



الشكل (40)

نحت على مسلة في قلعة النمرود يصور سجود الملك اليهودي للملك الآشوري .



الشكل (41)

نحت جداري من كمبوديا يصور صراع الديكة .

وإن كانت مواضيع المبالغة في الفنون القديمة قد استمدت بشكل أساسي من الأسطورة والحياة العامة للشعوب القديمة فقد جاء المسرح الساخر والأدب لكي يعطي دفعة جديدة لتطور الفن التشكيلي الساخر ويمكن القول بشكل قاطع إن الأدب الساخر هو الرحم القانوني للتشكيل الساخر وهذا الكلام ينطبق كذلك على معظم الرسوم التي ذكرناها سابقاً، وبخاصة منها ما هو مستمد من الأسطورة، حيث أن الأسطورة أصلاً، وجدت أدبياً قبل أن توجد تشكيلياً، إلا أننا مع ذلك سوف نتطرق إلى التأثير الذي تركه الأدب الخالص، إن صح التعبير، على إيجاد الأساس الأول للفن التشكيلي الساخر، والقناع باعتقادنا هو أولى مظاهر تأثير الأدب على انتقال السخرية إلى التشكيل، فظاهرة المهرّج على سبيل المثال هي من أقدم الظواهر الفنية في التاريخ، حيث أن قصور الأمراء والملوك كانت دائماً لا تخلو من المهرجين. وقد ارتبط اسم المهرّج باسم الملك فلا نجد ملكاً ليس لديه مهرّج أو أكثر وكان المهرج واحداً من الموجودات الضرورية في القصر وعدا عن القصور فقد كانت ظاهرة المهرج منتشرة في الأسواق والمهرجانات الشعبية والرسمية، والتهريج هو أحد الأشكال الأولى لفن المسرح، وقد كان المهرج يلجأ إلى إثارة الضحك، بالحركات التي يقوم بها، ثم مع مرور الزمن طور فنه وأخذ يستخدم الكلمات لإعطائه فاعلية أكثر، وبعد ذلك أخذ يُدخل إضافات أخرى على لباسه وعلى ملامح وجهه، فأخذ يستخدم الماكياج (غريم) والقطع التي تضخم معالم وجهه مثل الأنف والأذنين، ثم أخذ يستخدم القناع، وهكذا فقد كان صانعوا الأقنعة يختلقون أنوفاً مبالغاً في طولها وآذانا مبالغاً في حجمها وعيوناً جاحظة وأفواها غليظة الشفاه، وجباهاً مسطحة وما شابه من الأمور، ولذلك فقد أخذت المبالغة من أجل الإضحاك وليس من أجل طرد الشياطين،بالدخول إلى مجال التشكيل، وعدا عن ظاهرة المهرج فقد كان القناع منتشراً بشكل واسع في المسرح، وذلك لأسباب كانت تمليها طبيعة العمل المسرحي في ذلك الوقت، إذ كان

على الممثل في المسرح الاغريقي، أن يلعب عدة أدوار على سبيل المثال ولكي لا يخرج إلى الخشبة بنفس الوجه في جميع هذه الأدوار فقد كان يرتدي أقنعة مختلفة ، والأدوار النسائية على سبيل المثال في المسرح الإغريقي كان يقوم بها ممثلون من الرجال، وكان على هؤلاء الممثلين تبديل أقنعتهم عند تبديل الأدوار، وأحياناً كان يتوجب عليهم تبديل الأقنعة في الدور الواحد وذلك لأن اتساع وكبر حجم المسرح الإغريقي، كان لا يسمع للمشاهد برؤية التغيرات التي تطرأ على وجه الممثل، وبدون ارتداء القناع الملائم كان لا يمكن للتبدلات في ملامح وجه الممثل أن تؤثر على المشاهد.

وفي الكوميديا الإغريقية الحديثة حافظ الممثلون على تقليد ارتداء الأقنعة وضاعفوا عدد هذه الأقنعة، فلأدوار المسنين كان يستخدم على الأقل تسعة أقنعة، ولأدوار العبيد سبعة أقنعة ولأدوار النساء أربعة أقنعة، وهكذا. وكان لكل فئة في المجتمع الأقنعة الخاصة بها في المسرح فللمواطن القناع الذي يميزه، وللعبد القناع الذي يميزه وكذلك للفلاح وللعاهرة وغيرهم من فئات المجتمع (الشكل 42).

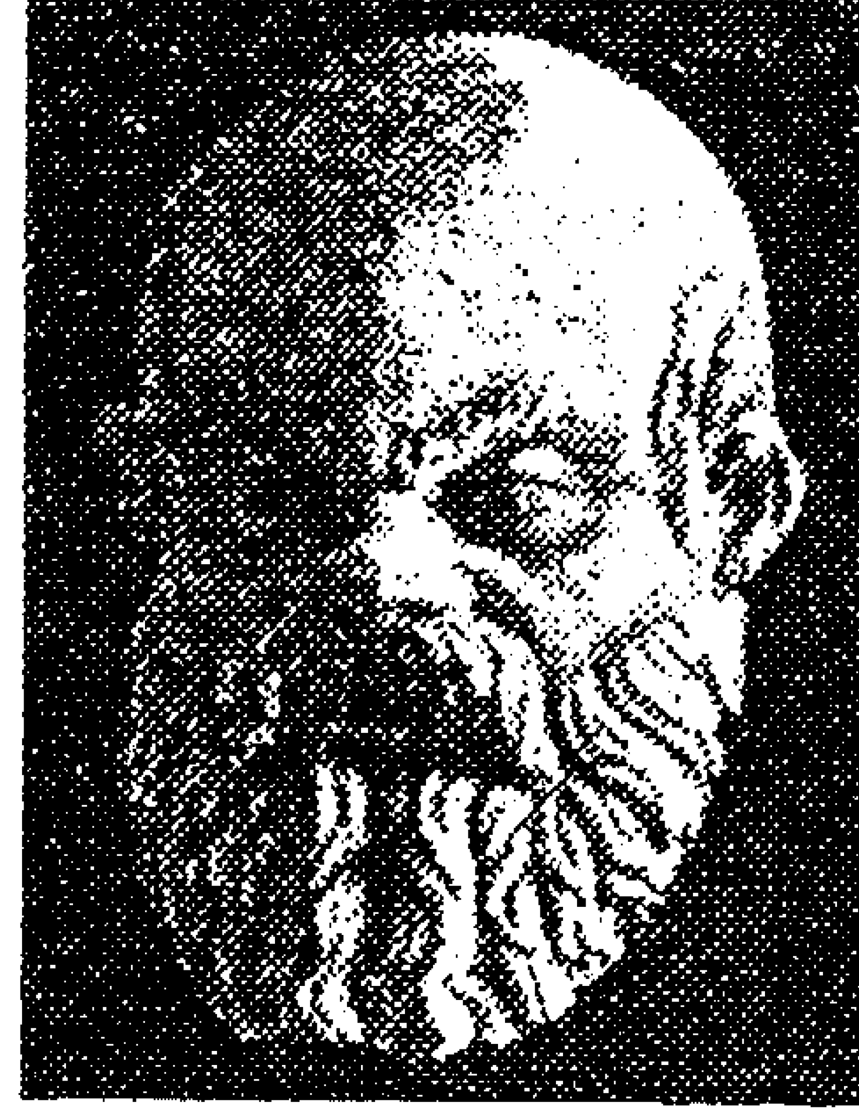
وإضافة إلى ظاهرة القناع فقد عرف المسرح ظاهرة (الغريم) أو «المكياج» أيضاً ففي الأوبرا الصينية القديمة مثلاً كانت الأدوار السلبية تدعى بالوجوه المقنعة، وذلك لأن وجه الممثل في مثل هذه الأدوار كان يطلى بالمعاجين المختلفة الألوان التي تؤلف رسماً يناسب الدور. وهذا التقليد ما زال مستمراً الى الآن في المسرح «البكيني» التقليدي. وانتقلت ظاهرة الأقنعة إلى المسرح الحديث كذلك. ففي الفترة الممتدة من القرن السادس عشر وحتى القرن الثامن عشر اشتهر في إيطاليا ما سمي بـ (كوميديا الأقنعة) أو (كوميديا ديل أرتي) وكان معظم الممثلين في هذا النوع من المسرح يرتدون الأقنعة وفي عام 1680م قام مسرح (كوميديا الأقنعة) بجولةٍ في أوربا، مما أدى إلى انتشار هذه الظاهرة في

معظم الدول الأوربية. وكان هذا المسرح يعتمد الموضوعات الكوميدية، كما يتضح من التسمية ولذلك فقد كانت الأقنعة المستخدمة تحتوي في تركيبها على العناصر الكوميدية، فيتم المبالغة في تصوير ملامح الوجه بصورة كاريكاتيرية (الشكل 43). وأخذت ظاهرة الأقنعة مع مرور الزمن تنتشر خارج إطار المسرح واكتسبت شعبية كبيرة في الأوساط العليا، في مختلف المجتمعات. فظهرت الحفلات التنكرية التي كان المشاركون فيها يرتدون الأقنعة لإخفاء ملامحهم الشخصية الأصلية. ومن بين هذه الأقنعة بالطبع كان القناع الكوميدي يحتل مكانة لا يستهان بها، وهذه الظاهرة اكتسبت شعبية لاحقة في الأوساط الفقيرة، فأخذت الأقنعة تستخدم في المهرجانات الشعبية الكبيرة مثل مهرجان «ريو دي جانيرو» في البرازيل على سبيل المثال.

وإضافة إلى ظاهرة الأقنعة تطورت ظاهرة أخرى أكثر تقدماً من ظاهرة الأقنعة، وكان مصدرها الأدب كذلك حيث أخذت تظهر الرسوم التي ترافق العروض المسرحية. وكان كل عرض مسرحي يرافق بمعالجة تشكيلية جدية في البداية، ثم أصبحت المعالجة الجدية ترفق بمعالجة هزلية، ففي ما يسمى بجلسات القناصل الشعرية على سبيل المثال، كانت تُرسم إلى اليسار عادة مشاهد هزلية بأقنعة مضحكة، وإلى اليمين مشاهد مأساوية، ويستخدم «ديتريخ» الذي استخدم فن الرسم في «بومبي» لحل مشكلة الأشكال الهزلية القديمة رسمين جداريين من هذه الرسوم على سبيل المثال: في أحد الرسمين صور «أندروميدا»[19] و«بيرسيوس»[20] ينقذها، ومن الجهة المقابلة صورة امرأة عارية تستحم في بركة، وتلتف افعى حولها والفلاحون يهرعون إلى نجدها وهم يحملون العصي والحجارة، وهذه اللوحة الثانية هي معالجة ساخرة واضحة للمشهد الأسطوري الأول[*] . وإضافة إلى الظاهرة المذكورة فقد تطورت ظاهرة أخرى هي تصوير أحداث العمل المسرحي أو الأدبي نفسه .

---

* ميخائيل حتين، الكلمة في الرواية، دمشق 1988، منشورات وزارة الثقافة ص 251 ترجمة يوسف حلاق.



شخصية المواطن



شخصية العاهرة



شخصية الفلاح



شخصية من الكوميديا اليونانية القديمة

الشكل (42)

ثلاثة اقنعة مسرحية تعود للكوميديا اليونانية الحديثة

ومنحوتة تصور شخصية من الكوميديا اليونانية القديمة .

وهنالك رسوم منفّذة بتقنية الفسيفساء تصور أعمال المسرحي الكوميـــدي اليوناني القديم «ميناندروس»[21]، إحدى هذه اللوحات تصور المشهد الثالث من كوميديا (الربابنه) (الشكل 44). ولوحة أخرى تصور المشهد الأول من كوميديا (نساء على الفطور) ونرى فيها بطـــلات المســـرحية «فيليـنـــدا» و«بلانغـــو» و«بيفادا». (الشكل 45) ، ولوحة ثالثة تصور المشهد الثـــاني مـــن كوميديـــا (القلادة) وفيها من أبطال المسرحية «موسخيون» و«لاخيـــت» و«كروبيـــلا» (الشكل 46). ولوحة رابعة تصور المشهد الثاني من كوميديا (المخبولة) وفيها من الأبطال «ليسي» و«بارمينون» و«كلينيا». (الشكل 47). وبالتأكيد فإن هـــذه اللوحات ليست اللوحات الوحيدة التي تصور مختلف المشاهد من مســـرحيات «ميناندورس» الكوميدية، فلكل مشهد لوحة أو عدة لوحات تصوره في كـــل مسرحية. وظاهرة تصوير الكوميديا هي ظاهرة قديمة، في الثقافـــة الإغريقيـــة ويمكننا العثور على رسوم تصور كوميديات مختلفة حتى بين تلك الرسوم المنفـذة على الأواني والتي تحدثنا عنها أعلاه، ومن بين هذه الرسوم على سبيل المثـــال رسم على آنية يصور «زيوس»[22] و«هرمز» في كوميديا يونانية قديمة (الشـــكل 48).



الشكل (43)

نموذج لشخصية من مسرح (كوميديا الأقنعة).

وعلى الرغم من أن الأدبيات العالمية في معظمها تخلو من المعلومات الخاصة بالفن التشكيلي عند العرب أو تغيبه، فإن الحضارة العربية في فترة القرون الوسطى كانت أكثر الحضارات تقدماً في مجال الفن التشكيلي. ولو قدّر لها الحياة ولم تتعرض المنطقة العربية للحكم التركي، الذي أخرّها مئات السنين، فربما قُدّر لهذا الفن أن يتطور ويضاهي فنون النهضة الأوربية. فقد كانت الرسوم تزين معظم المؤلفات الأدبية العربية، مثل ألف ليلة وليلة ومقامات الحريري وغيرها. وكان الخطاطون الذين يقومون بتخطيط هذه الأعمال هم أنفسهم الذين يزينون الأعمال الأدبية بالرسوم. ففي مقامات الحريري كان يحيى بن محمود الواسطي يزين معظم الصفحات بالرسوم (الشكل 49 ــ 50). ولم تتوقف الرسوم العربية على تصوير المؤلفات الأدبية بل كانت كذلك تصور مختلف نواحي الحياة الاجتماعية. فكانت تصور النشاطات الفنية كذلك الرسم الذي يصور «زرياب» يعزف لمجموعة من النسوة، ويعود للحضارة العربية في الأندلس في القرن الرابع عشر (الشكل 51). وكانت تصور حياة القصور كذلك الرسم الذي يصور استقبال النساء في «الحرملك» (الشكل 52). ويصور النشاطات الدينية والحياة الأسرية إلى درجة أن بعض الرسوم استمدت موضوعها من مخدع الزوجية فصورت الرجل مع زوجته، وتطرقت إلى تفاصيل مثل ليلة الدخلة (الشكل 53). والكثير الكثير من الرسوم الأخرى، وباعتقادنا فإن الفن التشكيلي العربي مازال مادة غير معالجة جيداً، ولم يتطرق إليه الباحثون بشكل جدي. وهو موضوع بحاجة إلى معالجة وافية، وذلك لإظهاره للعالم وللحفاظ على هذا التراث القيم، ففي الوقت الذي يكاد التلميذ يعرف فيه كل أسماء الشعراء والأدباء العرب منذ القديم وحتى عصرنا الحاضر فإنه نادرا ما نجد، وربما يستحيل العثور على تلميذ يعرف اسم رسام عربي واحد من نفس تلك المرحلة التي ينتمي إليها أولئك الشعراء أو الأدباء، رغم قلّة عدد أولئك الرسامين.



الشكل (44)

رسم منفذ بتقنية الفسيفساء، ويصور المشهد الثالث من كوميديا (الربابنة) لـ«ميناندروس».



الشكل (45)

رسم منفذ بتقنية الفسيفساء، يصور المشهد الاول من كوميديا (نساء على الفطور) لـ «ميناندروس»، ويظهر فيه ابطال المسرحية «فيلينيدا» و«بلانغو» و «بيفيادا».



الشكل (46)

رسم بتقنية الفسيفساء، يصور المشهد الثاني من كوميديا (القلادة) لـ «ميناندروس». يصور ابطال المسرحية «موسخيون» و«لاخيت» و«كروبيلا».



الشكل (47)

رسم منفذ بتقنية الفسيفساء، يصور المشهد الثاني من كوميديا (المخبولة) لـ«ميناندروس»، ويصور ابطال المسرحية «ليسي» و «بلارمينون» و «كلينيا».

وعلى العموم فإن الشعر العربي رغم الأداة التعبيرية الأدبية التي كان يستخدمها، فإنه لا يخلو من الكاريكاتير، ولا نقصد هنا الكوميديا، أو المضمون الساخر في القصيدة وإنما بالذات تلك الأشعار التي تصور المظهر الخارجي، لشخص محدد، بشكل كاريكاتيري مثل قصائد ابن الرومي التي تصور شكل الأحدب ومثيلاتها، ومن هذه القصائد يمكن الإشارة إلى الأبيات التالية من قصيدة لابن الرومي يصور فيها شخصا طويل الأنف فيقول:

إن كان أنفك هكذا فالفيل عندك أفطس
وإذا جلست على الطريق ولا أخالك تجلس
قيل السلام عليكما فتجيب أنت ويخرس

ففي هذه الأبيات يرافق المضمون الساخر وصفا للشكل الخارجي، يعتمد المبالغة وعند قراءة الأبيات فأول ما يقوم به القارئ، هو رسم صورة كاريكاتيرية في مخيلته لذلك الشخص الذي يعادل حجم أنفه حجم القسم الباقي من جسده، والذي لا يقارن حتى بخرطوم الفيل. إن مثل هذه الصور غير نادرة في الشعر العربي، ويمكن العثور عليها في الكثير من القصائد العربية، ومن بين الشعراء الذين يمكن الاستشهاد بهم الشاعر العربي الكبير أبو الطيب المتنبي، الذي يصف فتاة شابة كانت تتباهى بجمالها إحدى القبائل، فيقول:

بانوا بخرعوبة لها كفل يكاد عند القيام يقعدها

وتابع وصفه بأبيات أخرى لسنا بصددها الآن ففي هذا البيت يصف المتنبي مؤخرة الفتاة (الخرعوبة) التي لها كفل ضخم لدرجة أنه يكاد يمنعها من الوقوف عندما تريد القيام، فتصوروا حجم تلك المؤخرة. ومثل هذه الأبيات التي تصور الشكل الخارجي المبالغ فيه للإنسان، يمكن العثور عليها في الكثير من أشعار

الهجاء عند الثلاثي الشهير «الفرزدق» و«الأخطل» و«جرير» وغيرهم من الشعراء العرب.



الشكل(48)

رسم على آنية ، يصور «زيوس» و «هرمز» في مشهد من الكوميديا اليونانية القديمة.

ولو قام فنانونا برسم الصور التي تظهر محتوى هذه الأشعار تشكيليا لحصلنا على تراث كاريكاتيري قلما نجده عند الشعوب الأخرى وهذا موضوع أيضا تعرض للتقصير فكافة الأعمال الأدبية العالمية تم تصويرها تشكيليا، حتى في مراحل متأخرة بعد ظهورها، وما زال الرسامون والنحاتون يستمدون الكثير من مواضيعهم من الأعمال الأدبية الشهيرة كـ «دون كيخوت» وغيرها حتى الآن فما الذي يمنع الفنانين العرب من تصوير التراث العربي وبخاصة وأن الكثير من محتويات هذا التراث شكلت موضوعا خصبا لأعمال الكثير من الفنانين العالميين ومن باب التنويه نذكر بـ «شهرزاد» التي كانت على مر العصور بطلة لأعمال الكثير من الفنانين الأوربيين.



الشكل (49)

صفحة من مقامات الحريـري

يحيى بن محمـــود الواســطي

(1237 م).



الشكل (50)

صفحة من مقامات الحريري يحيى بن محمود

الواسطي (1237م)



الشكل (51)

«زرياب» يعزف للنسوة. الاندلس القرن الرابع عشر الميلادي.



الشكل (52)

رسم عربي من القرون الوسطى، يصور يوم استقبال النساء في الحرملك .



الشكل (53)

رسم عربي، من القرن السادس عشر يصور ليلة الدخلة.

وعلى الصعيد العالمي، فإن الكثير من الرسوم التي كانت تصور محتويات الأعمال الأدبية الساخرة كانت إحدى الأسباب الرئيسية لتطور وظهور فن الكاريكاتير بمستواه وشكله الحالي والأمثلة في هذا المجال لا تحصى وسوف نلتقي بالكثير منها على الصفحات اللاحقة.

وإلى جانب الأدب فقد لعب في تطور الكاريكاتير دورا مهما الفلكلور الشعبي، في كثير من البلدان فإلى جانب النكات والتي تعتبر إنتاجا شعبيا لا يعرف مؤلفها، والأشعار الساخرة التي تتردد في الأعراس والأمثال الشعبية الساخرة فقد ظهر كذلك فلكلور تشكيلي استخدم في موضوعه الأدب الشعبي أو أبدع لنفسه، موضوعات جديدة وهذه الرسوم كانت في أغلب الأحيان ترفق بنصوص من الشعر الشعبي أو الأمثال الشعبية أو النكات وما شابه ومن هذه الرسوم يمكن الاشارة إلى رسم من القرن الثامن عشر يصور فلاحا فرنسيا

يرعى بالملك «ليوديفيغ» السادس عشر طبع بأعداد كبيرة وكان يرافقه نـــص يقول (لقد أصبت بالفقر، لكي أعلفه والآن لا أعرف ماذا أفعل بـــه) ويصـــور الرسم الملك على شكل شاة لها رأس الملك (الشكل 54).

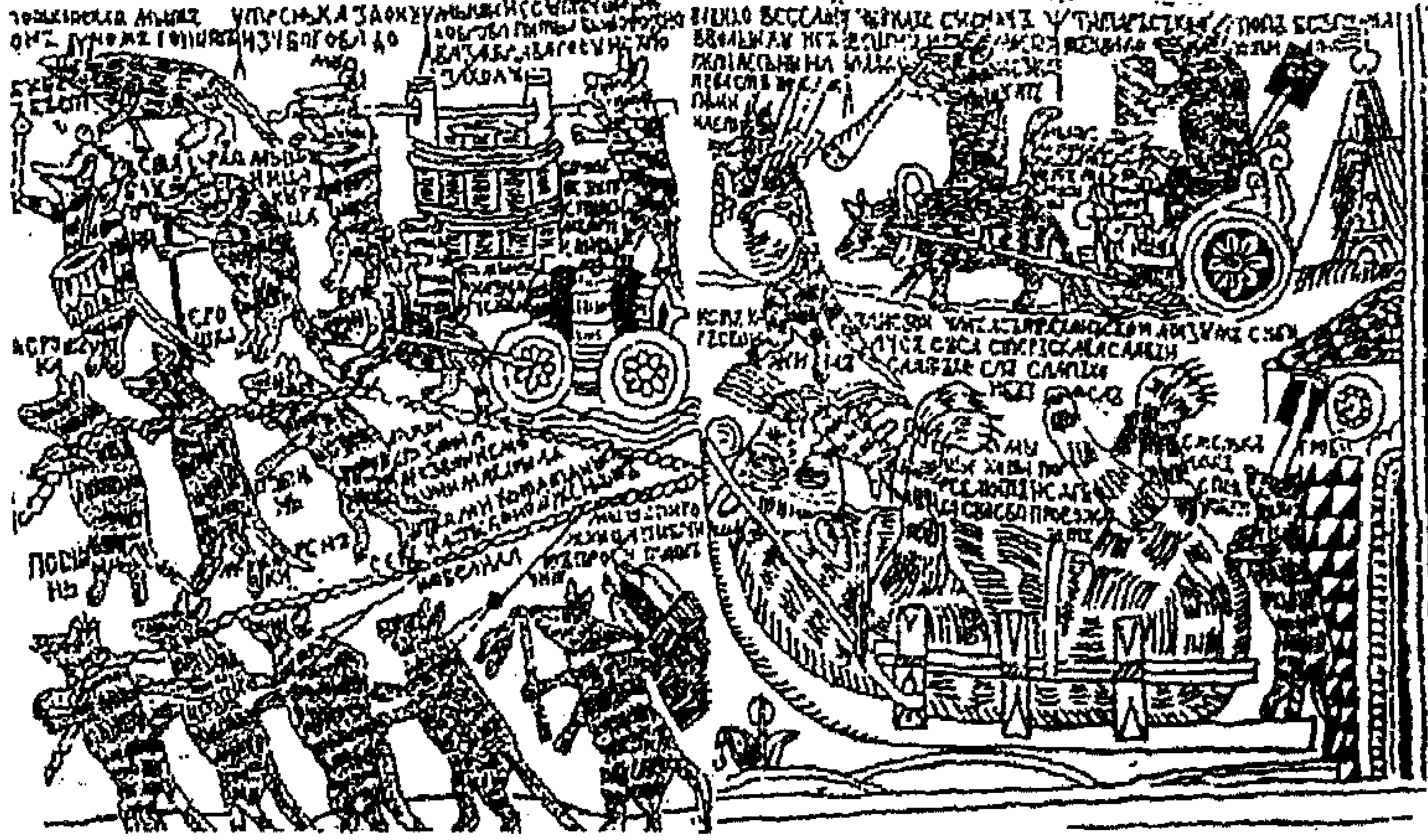
L'ENTREE FRANCHE.



الشكل (54)

فلاح يرعى الملك «لوديفيغ» السادس عشر مع تعليق:(لقد أصبت بالفقر لكي أعلفه، والآن لا أعرف ماذا أفعل به) . رسم كاريكاتيري لفنان مجهول يعود لنهاية القرن الثامن عشر.

ومن بين الرسوم الشعبية الروسية يمكن الإشارة إلى رسمين أحدهما يسخر فيه مؤلفه المجهول من القيصر «بطرس» الأول (الشكل 55)، حيث يصور الرســـام مجموعة من الفئران تشيع قطا إلى مثواه الأخير ويحاول اعطاء وجه القط ملامـح وجه القيصر والذي كانت ملامحه أصلا فيها شبه كبير من ملامح القطط ويعود الرسم إلى القرن الثامن عشر، وإلى رسم آخر يسخر من القيصرة «كــــاترين» الثانية ويعود إلى القرن الثامن عشر ويسمى الساحرة الشريرة والفلاح الأصلع (الشكل 56).



الشكل (55)

رسم شعبي روسي، يصور الفئران تدفن قطا، ويسخر من الامبراطور «بطرس الاول»، ويعود للقرن الثامن عشر.



الشكل (56)

رسم شعبي روسي، يسخر من الأمبراطورة «كاترين» الثانية ويسمى (الساحرة الشريرة والفلاح الاصلع).

ويعود إلى القرن الثامن عشر.

واستخدمت الرسوم الشعبية كذلك في الكثير من الصراعات والحروب وخاصة في الثورة البورجوازية الهولندية (1566ـــ1609) ضد الحكم الإسباني بقيادة «فيلهلم اورانيا الاول»[23] و الحرب الفلاحية الألمانية (1524ـــ1526م)، وحروب الإصلاحات الدينية التي قادها «مارتن لوثر»[24] ضد الكنيسة الكاثوليكية في الفاتيكان والتي بدأت عام 1517م وغيرها من الصراعات الأخرى التي سنتطرق إليها في مكان لاحق من هذا العمل.

إن كل ما سبق ذكره يمكن اعتباره المقدمات التاريخية لظهور فن الكاريكاتير، ولا يمكن اعتباره كاريكاتيرا بالمعنى المتعارف عليه في عصرنا الراهن، حيث أصبح الكاريكاتير فنا مستقلا يشكل أحد أنواع الفن التشكيلي، فقد بقي الكاريكاتير قبل عصر النهضة خارج إطار الفنون الرفيعة إن صح التعبير ولم يكن ينظر إليه النظرة الجدية من قبل الفنانين والمهتمين بالفن وبقي في إطار الدعابة والهجاء، وحتى عصر النهضة لم يكن هناك فن كاريكاتير بالمعنى الحرفي للكلمة رغم أن هذه المرحلة تعتبر بحق مرحلة ظهور اللبنات الأولى لفن الكاريكاتير، إلا أنه وان لم يكن هناك فن كاريكاتيري، فإن عناصر المبالغة الساخرة أخذت تظهر في أعمال فنانين كبار يتربعون على عرش الساحة الفنية، والذين كانوا يسعون إلى الخروج عن المقاييس التشريحية الأكاديمية في تصوير ملامح الجسم البشري. ولعل الدراسات التشريحية التي قام بها الفنان «ليوناردو دافنشي» (1452ـــ1519م) والتي سعى فيها إلى استخدام المبالغة والتضخيم في ملامح الوجوه البشرية، تعتبر أولى هذه اللبنات، حيث قام «ليوناردو دافنشي» بتنفيذ عدد لا بأس به من الرسوم التي خرق فيها المعايير التشريحية كدراسات تشكيلية بل إن بعضها كانت تخطيطا لوجوه، كان يزمع إدخالها في لوحات شهيرة له، مثل التخطيط الذي يصور فيه رأس «يهوذا» والذي يؤكد بعض الباحثين أن «دافنشي» رسمه كأحد الاحتمالات لرأس «يهوذا» في لوحته الشهيرة (العشاء السري) (الشكل 57). والذي يستخدم فيه دافنشي المبالغة

الطفيفة في تصوير الأنف والذقن، وتجاعيد الجبهة، ولكن المبالغة الطفيفة تتعاظم في رسمه خمسة رؤوس (الشكل 58) والتي تظهر بشكل واضح في رسم الرأس الذي على اليمين وبخاصة في رسم الشفتين. ولكن هذه المبالغة تصل أوجها في رسومه رأسين (الشكل 59). وسبعة رؤوس (الشكل 60). ففي الرسم الأول يمط «دافنشي» ذقن المرأة العجوز كمقدمة صاروخ، ويعقف الأنف بحيث يكاد يلتقي بالذقن بعد الشفة السفلى. وفي الرسم الثاني تطال المبالغة الرؤوس جميعا.

ورغم أن هذه الرسوم لم تعتمد موضوعا ساخرا محددا فإنها مع ذلك تعتبر البداية الحقيقية لفن «الكاريكاتير» كبناء تشكيلي إذ أنها أخرجت المبالغة من مرحلة التشويه الساذج المتدني المستوى تشكيليا إلى مرحلة التشويه والمبالغة التي تتطلب مهارة عالية، وذات المستوى التشكيلي العالي، وإضافة إلى ذلك فإن صاحب المبادرة كان «ليوناردو دافنشي» رائد الفن التشكيلي في عصره مما أعطى المجال للفنانين التشكيليين الآخرين للإقدام دون خوف على استخدام المبالغة في تنفيذ رسومهم، وتصوير شخصياتهم. وأخذت الوجوه ذات المعالم المضخمة تظهر في أعمال فنية جدية ضخمة.

ولعل المبالغة بلغت أوجها عند الفنان الفلمنكي «جيرونيم بوش»(1460 — 1516م) حيث أن المبالغة كانت تطبع معظم أعماله، وإن كان الهدف من هذه المبالغة ليس دائما السخرية. حيث أن معظم أعمال «بوش» كانت تستمد موضوعاتها من الإنجيل أو تستخدم موضوعات دينية أخرى،ومن لوحاته نشير إلى اللوحات التي تبدو عناصر المبالغة مستخدمة فيها، مثل لوحته (زواج في قانا) 1475 — 1480م) و(استئصال حجر الغباء 1475 — 1480م) و (الخطايا السبع 1475 — 1480م) ففي اللوحة الأولى التي يستمد موضوعها من أولى عجائب المسيح حين حول الماء إلى خمر يمكن أن نلاحظ عناصر المبالغة في وجه أكثر من شخص من شخصيات اللوحة، وفي اللوحة الثانية يصور «بوش»

دجالا يستأصل حجرا مزعوما من رأس رجل غبي يدعى «لوبيرت» بحضور قس وقسيسة كشهود على العملية ويلمح بوش في هذه اللوحة إلى تخلف قوانين الكنيسة وقساوتها، وذلك من خلال المشنقة ودولاب التعذيب الباديين في خلفية اللوحة واللذين كانا من أكثر أساليب العقاب شهرة لدى الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى. أما في لوحته (الخطايا السبع) والتي تتألف من سبع لوحات متصلة بشكل دائري تمثل كل واحدة منها إحدى هذه الأخطاء فإن المبالغة مستخدمة في تصوير معظم شخصيات اللوحة وفي الرسم الذي يصور (الشراهة) تبدو الصور جميعها بشكل كاريكاتيري.

وعناصر المبالغة تبدو واضحة بشكل أكبر في لوحته (حمل الصليب 1510 تقريبا) والتي يصور فيها المسيح حاملا صليبه على طريق الجلجلة وحوله مجموعة كبيرة من الوجوه التي أعطى لها «بوش» ملامح كاريكاتيرية (الشكل 61) وكذلك لوحته (إكليل الشوك، بين 1480 و1500) والتي يقوم فيها مجموعة من الأشخاص بتتويج إكليل الشوك على رأس المسيح (الشكل 62) و (الشكلين63ـ 64) والتي يحمل معظمهم كذلك وجوها ذات ملامح كاريكاتيرية. وكذلك يمكن القول عن لوحة أخرى له تحمل نفس العنوان وتصور نفس الموضوع، كما نرى في لوحة (المسيح أمام الجمهور 1480 ـــ 1485م) الملامح الكاريكاتيرية في وجوه جميع الذين يحيطون بالمسيح على المنصة وفي وجوه الجمهور المحتشد تحت المنصة، وكذلك في لوحة تحمل اسما متكررا (حمل الصليب) والتي يعتقد أنها جزء من لوحة ضاع جزؤها الآخر أو يوجد في أماكن مختلفة كلوحات مستقلة.

وهناك عدد كبير من اللوحات الأخرى التي تحمل شخصياتها المبالغة وإضافة إلى ذلك تعالج مواضيع ساخرة مثل لوحته (موت بخيل، 1490 ـــ 1500م) حيث يصور عجوزا بخيلا يلقي بالنقود في صندوق في منزله، وعلى السرير

ملاك يشير إلى تمثال المسيح مصلوباً عند نافذة المنزل، وملاك الموت يوشك أن يطلق رمحه إلى ذلك العجوز، وهذه اللوحة وإن كانت تلجأ إلى الدين فهي لا تصور موضوعاً دينياً بحتاً، وإنما تعالج ظاهرة البخل وكنز المال، وبالتالي فهي تعالج ظاهرة اجتماعية سلبية وهي قريبة في ذلك من فن الكاريكاتير وإن كانت معالجتها لهذه الظاهرة غير كاريكاتيرية(الشكل 65).



الشكل (57)

«ليوناردو دافنشي» (رأس يهوذا) تخطيط للوحة العشاء الأخير1494– 1497م. (الملامح الكاريكا تيرية تتجلى في المبالغة بالمقاييس التشريحية في الأنف والذقن، وفي تجاعيد الجبهة .)



الشكل (59)

«ليوناردو دافنشي» (رأسان)



الشكل(58)

«ليوناردو دافنشي» (خمسة رؤوس) .



الشكل (60

«ليوناردو دافنشي»، (رؤوس كاركاتيرية).



الشكل(61) «بوش»

(حمل الصليب) لوحة تعود

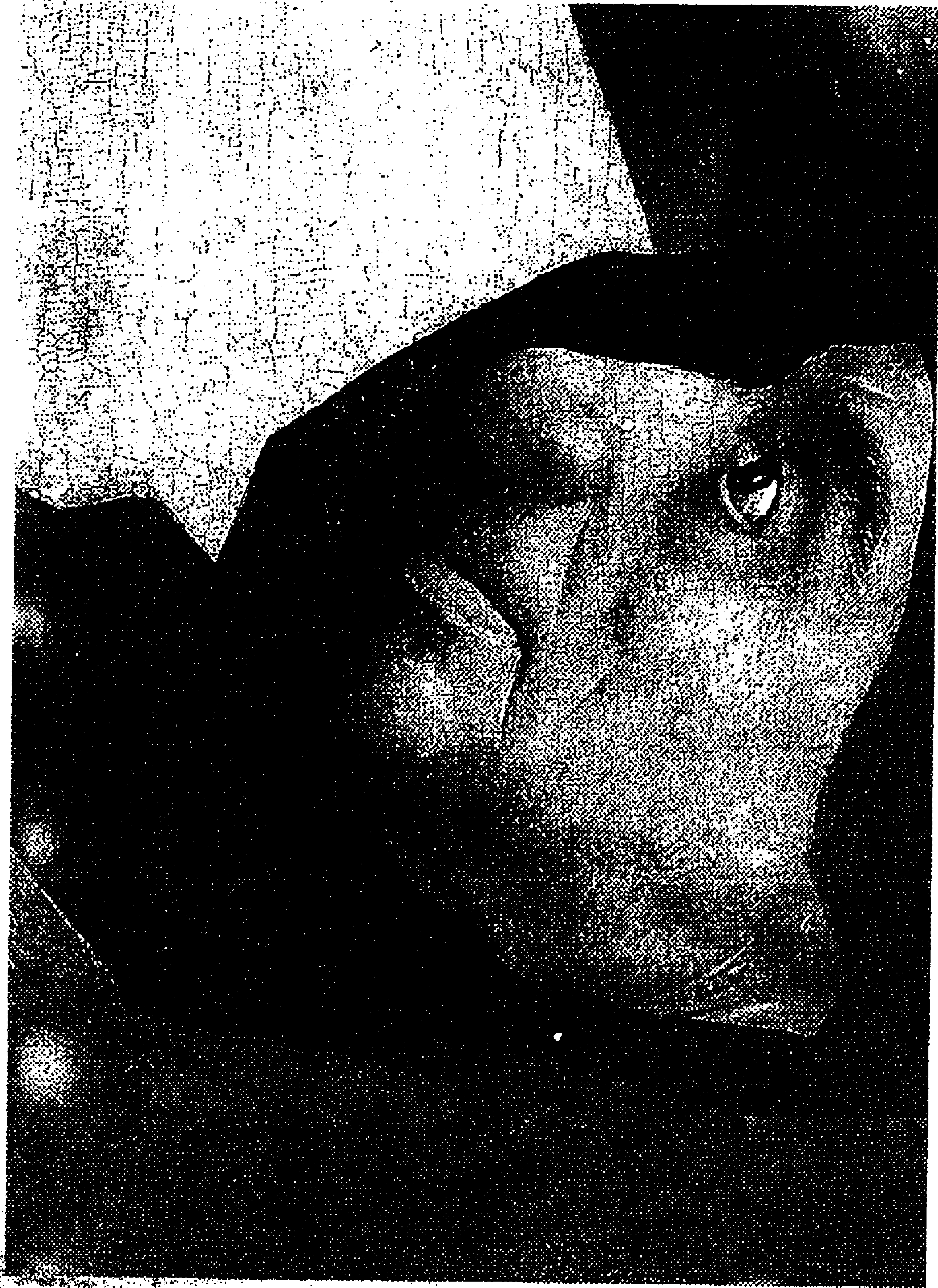
الى حوالي 1510م .



الشكل (62)

«بوش» (تتويج اكليل الشوك) بين

1480 _ 1500م .



الشكل(63)

«بوش» (تتويج اكليل الشوك) (تفصيل).



الشكل (64)

(تتويج إكليل الشوك) (تفصيل)



الشكل (65)

«بوش» (موت بخيل) 1490 – 1500 م .



الشكل (66)

«بوش» (سفينة المجانين) 1490 – 1500 م .



الشكل (67)

«بريغيل» (صراع العيد والصوم) 1509 م .

وفي لوحته (الساحر) والتي تعود إلى الفترة الأولى من نشاطه فإنـــه رغـــم الخلاف على تفسير مضمون اللوحة من قبل النقاد فإن هنالك إجماعـــاً علـــى موضوعها الساخر، وهذه اللوحة تصور دجالاً يقوم ببعض الأعمال الســـحرية البسيطة التي يثير عبرها دهشة الجمهور، ويشد أنظاره بينما يقوم معاونه حسب رأي بعض النقاد بانتشال كيس نقود معلق إلى خصر أحد المشاهدين وفي هـــذه اللوحة يسخر «بوش» من جهل الجمهور الذي انخدع بالألعاب البسيطة الـــتي كان الدجّال يقوم بها ولم ينتبه إلى هدفه الحقيقي، وهو السطو على أموالهم.

وفي لوحته (سفينة المجانين، بين 1490 ــ 1500م) يصور «بوش» مجموعة مـــن البشر على رأسهم راهب وراهبة يغنون ويمرحون على ظهر سفينة في البحـــر (الشكل 66) والتي عجز النقاد عن تفسير محتواها ويعتقد البعض منـــهم أنهـــا تصور عملاً شعرياً ملحمياً ساخراً لـــ (سيباستيان برانت) بنفس الاسم نشـــر عام 1494م، أي في نفس الفترة التي رسمت فيها اللوحة والتي يتحدث فيها عـــن سفينة للمجانين أبحرت إلى بلد المجانين، وكذلك لوحته (الشراهة والشبق) والتي يعتبرها الكثيرون جزءا من لوحته (سفينة المجانين) وفي هاتين اللوحتـــين يقـــوم «بوش» باستخدام المبالغة في رسم الوجوه بشكل كاريكاتيري.

واستخدام المبالغة كما قلنا موجود في جميع لوحات «بوش» تقريبا ولكـــن لا يمكن وصف جميع هذه اللوحات بأنها استخدمت المبالغة الكاريكاتيريـــة ففـــي الكثير من لوحاته مثل (بساتين المتع الدنيوية، حـــوالي 1493) ولوحتـــه(إغـــواء القديس أنطونيو،حوالي1500) ولوحته(عربة القش، حوالي1500)لا يمكن وصـــف المبالغة التي استخدمها بوش بالمبالغة الساخرة أو اعتبارها عناصر كاريكاتيريـــة، فهي مبالغة خيالية تميل إلىالسوريالية ويمكن اعتبارها إحـــدى منـــابع الحركـــة السوريالية لاحقاً. وبما أن الحديث يدور عن بوش فلابد من الإشارة إلى الفنـــان الهولندي الفلمنكي«بريغيل»(1525–1569م) والذي تأثر في رسومه إلى حد كبـــير بأسلوب"بوش" ويمكن الاشارة إلى لوحاته التي استخدم فيها المبالغة الســـاخرة

مثل لوحته (صراع العيد والصوم1559 م) والمليئة بالأشخاص الذين صورهم الفنان بشكل كاريكاتيري(الشكل67) وكذلك لوحته الشهيرة(الأمثال الشعبية الهولندية،1559م) والتي تعتبر بحق موسوعة للأمثال الشعبية الهولندية حيث تحتوي على أكثر من مائة مشهد يصور كل واحد منها مثلاً شعبياً هولندياً(الشكل 68) ففي وسط اللوحة على سبيل المثال رجل يطمر حفرة ولكن بعد أن سقط فيها عجل(رأس العجل في الحفرة غير واضح في الرسم المرفق المنفذ بالأبيض والأسود في هذا العمل) ويعبر هذا المشهد عن المثل الذي يصور شخصاً يقوم بعمل ما بعد فوات الأوان والذي يقابله بالعربية المثل القائل(ذاهب إلى الحج والناس راجعة) وقربه امرأة تلبس زوجها معطفاً أزرق، أي أنها تخونه حسب الأمثال الشعبية الهولندية"الفلمنكية"وقرب الحائط رجلان أحدهما يجز صوف غنمة والأخر يجز شعر خنزير فيحصل الأول على الصوف والثاني لا يحصل على شيء أي أنك تحصد ما تزرع حسب المثل العربي المقابل وإلى آخره من الأمثال.

وكذلك يمكن القول عن لوحته (ألعاب الأطفال1560 م) والتي تحتوي كذلك على مشاهد تصور أكثر من 80لعبة كان يمارسها الأطفال في ذلك العصر، والتي نفذت الوجوه فيها بأسلوب المبالغة الساخرة الشكل(69). وبعض لوحات"بريغيل" تحمل موضوعات ساخرة بحتة مثل لوحته (بلد الكسالى1567 م) التي يصور فيها جندياً وفلاحاً وطالباً، وقد تمددوا تحت طاولة عليها بقايا أطعمة وقد ألقى الجندي رمحه جانباً والفلاح معوله والطالب كتابه(الشكل70)،ولوحته(الهارب من الناس 1568م) والتي يصور فيها طفلاً لصاً يقطع بسكينه حبلاً علق فيه كيس نقود شد إلى وسط رجل عجوز، وأسفل الرسم عبارة تعود للعجوز وتقول (بما أن العالم غدار إلى هذه الدرجة فإنني أرتدي ثوب الحداد) ونرى عدا الموضوع الساخر المبالغة في أنف العجوز وفي وجه اللص الصغير(الشكل71) و«بريغيل» مثله مثل"بوش" استخدم المبالغة ذات الميول السوريالية في الكثير من لوحاته ويعتبر كذلك أحد آباء السوريالية.



الشكل (68)

(الأمثال الهولندية) «بريغيل» 1559م.



الشكل (69)

«بريغيل» (العاب الأطفال) 1560 م .



الشكل (70)

(بلد الكسالى) «بريغيل» 1567م.

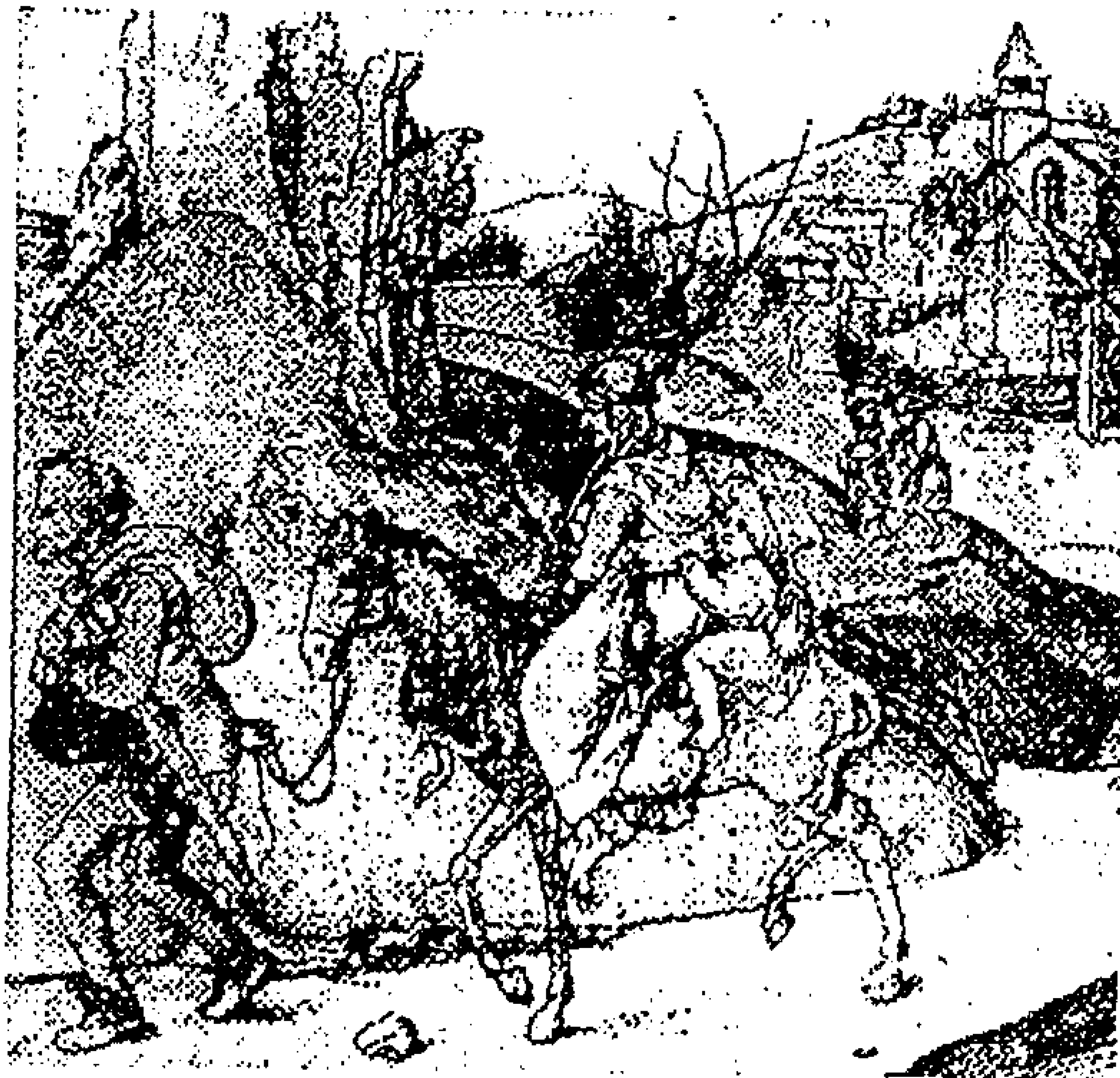


الشكل (71)

(الهارب من الناس) «بريغيل»

1568م

وفي المانيا يمكن كذلك العثور على عناصر المبالغة الساخرة في أعمال عدد من الفنانين الألمان الذين يعتبرون كذلك من رواد عصر النهضة الأوربية، وخاصة في الأعمال"الغرافيكية"منها ويمكن الإشارة إلى الفنان"شونغاور"(1430–1491م)الذي استخدم في بعض أعماله اسلوب المبالغة أيضاً، ومن هذه الأعمال نذكر لوحته (الفلاحون يذهبون إلى السوق)، والتي يستخدم فيها المبالغة الطفيفة في رسم أنف الفلاح وزوجته (الشكل72)،وكذلك في أعمال الفنان"البريشيت دورير"(1471–158م) الذي يمكن الإشارة إلى لوحته(ثلاثة فلاحين،1497م) والتي يستخدم فيها المبالغة أيضاً(الشكل 73) والذي اشتهر أيضاً باستخدام المبالغة في رسومه وصور في كثير من لوحاته أحداث وأبطال الحرب الفلاحية الألمانية. ويمكن الحديث كذلك عن الفنان الالماني "غولبين"(1497–1543م) الذي اشتهر برسم اللوحات المسلسلة والتي منها سلسلته(مديح الغباء)وسلسلته(أشكال الموت)التي ننتقي منها رسماً(الشكل74)يقود الموت فيه عجوزاً إلى القبر ويحمل الموت أمامه لوحة خشبية تشبه بسطات الباعة الجوالين، ويستخدم"غولبين" فيه المبالغة وبخاصة في وجه العجوز وهيئة الموت المرحة.



الشكل (72)

(الفلاحون يذهبون إلى السوق)،

حفر على النحاس، «شونغاور».

ويمكن العثور على المبالغة الساخرة في أعمال فنانين كثر مثل الفنان الهولندي"مارتين دى فوس"(1532—1603) الذي يمكن الإشارة إلى رسمه(ناسك في البرية)حيث تبدو المبالغة في رسم وجه الناسك وحركته. وكذلك في أعمال عائلة الفنانين كاراتشي وبخاصة في أعمال انيبال كاراتشي (1560—1650م) الذي يؤكد بعضهم على أنه أول من رسم بهدف الإضحاك. ومن الفنانين الذين استخدموا المبالغة كذلك في بعض اعمالهم يمكن ذكر الفنان الهولندي "بيتر باول روبينس"(1577—1640م) والذي يمكن الإشارة إلى عمله (رأس سيلين) الذي ربما هو تخطيط للوحة من لوحات "روبينس" (الشكل75)الذي استمد مثله مثل الكثيرين غيره موضوعاته من الأسطورة اليونانية،وربما يكون هذا التخطيط للوحة(سيلين سكران) المستمدة من الأسطورة اليونانية ويمكن العثور على المبالغة كذلك في لوحاته (الخلاعة)و(ورقصة فلاحية) وغيرها



الشكل (73)،

(ثلاثة فلاحين)،«دورير»، 1497 م .



الشكل (74)

رسم من سلسلة (أشكال الموت)، «غولبين الأصغر»، 1538م.

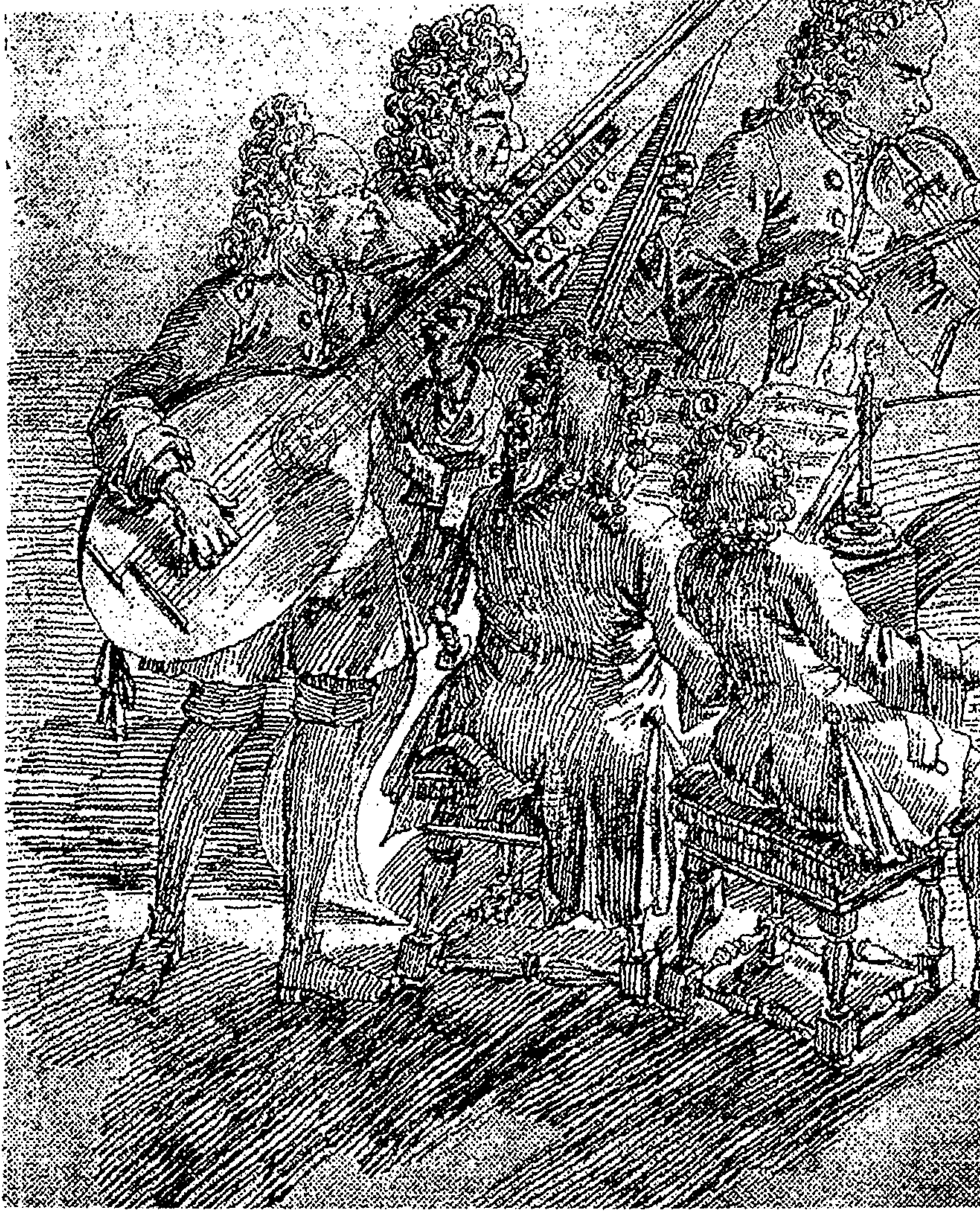
ومن أوائل الرسامين الذين مارسوا فن الكاريكاتير بالشكل القريب من الشكل المعاصر كان الفنان الإيطالي"بير ليونيه غيتسي"(1674–1755م) الذي استخدم المبالغة في رسم ملامح الوجوه بهدف إثارة الضحك، وقد نفذ هذا الفنان عدداً كبيراً من الرسوم الكاريكاتيرية بلغ أكثر من الثلاثة آلاف رسم ويمكن القول إنه بالرغم من الموهبة الكبيرة لهذا الفنان كفنان تشكيلي وعالم آثار وموسيقي، وعلامة في الطب وتاجر فإن هذه الرسوم الكاريكاتيرية بالذات هي سبب شهرته الأول والأساسي، ويمكن القول إنه منذ ظهور رسوم غيتسي يمكن البداية بالتأريخ لفن الكاريكاتير كفن مستقل، ومن رسوم"غيتسي" يمكن الإشارة إلى رسمه (الحفل) الذي يصور فيه بشكل فكاهي أعضاء النادي الموسيقي الذي أقامه كمنافس للفرق الموسيقية الرسمية والدينية، والذي كان يجتمع مرة في كل أسبوع.(الشكل76) وإضافة إلى غيتسي يمكن كذلك الإشارة إلى الفنان الهولندي"أدريان أوستادي"(1610–1686) الذي استخدم في الكثير من رسومه إن لم نقل معظمها المبالغة الساخرة،وصور مواضيع ساخرة استمدها من حياة الناس العاديين مثل رسمه(عراك،1637م) الذي يصور فيه فلاحين يتعاركون (الشكل77)، ولوحته(في الحانة)،التي يصور فيها فلاحين يجلسون في الحانة يشربون الخمر ويتجاذبون أطراف الحديث(الشكل78)،وقد استخدم"أوستادي"المواضيع الساخرة والمبالغة الساخرة في معظم اللوحات التي تعود إلى المرحلة الأولى من نشاطه الفني، ويمكن الإشارة إلى عدد كبير من اللوحات منها(الدجال،1648م)ويصور دجالاً يبيع العقاقير المزيفة للفلاحين في ساحة القرية ولوحاته الخمس التي تؤلف مجتمعة سلسلة تسمى(الحواس الخمس) التي يصور في إحداها(البصر) فلاحة عجوز تفلي القمل من رأس حفيدها، وفي لوحة اخرى (السمع) يصور ولداً يقرأ قصاصة ربما كانت رسالة بصوت عال يدفع بعازف شاب إلى إبعاد رأسه لشدة الصوت بينما عجوز تقرب أذنيها من القارئ لأنها لاتسمع جيداً،وفي لوحة ثالثة (الشم) يصور"اوستادي"امرأة عجوزاً

تمسح مؤخرة حفيدها،بينما رجل يسد أنفه اتقاء للرائحة الكريهة المنبعثة من جهة الطفل،أما في لوحة(الذوق)فيصور فلاحين يأكلون ويشربون، ويمكن كذلك ذكر لوحاته (العيد القروي)و(العيد الفلاحي) و(ورشة الحائك).



الشكل (75)

(رأس «سيلين») «روبينس» 1601 - 1604 م .



الشكل (76)

(الحفل) «غيتسي» .



الشكل (77)

(عراك) «اوستادي» .

ويمكن ملاحظة المبالغة كذلك في عدد غير قليل من رسوم"البورترية" التي نفذها «اوستادي» ومنها على سبيل المثال (عجوز على النافذة) و(العازف الجوال) و(المدخن) والكثير غيرها وكذلك في الأعمال التي نفذها في الفترة الثانية من نشاطه الفني مثل لوحته (دعاء قبل الغداء) و(الفلاحون سائقو العربات قرب الموقد) و(عازفون قرويون) و(الكيميائي) و(المدرسة) والكثير غيرها من اللوحات ويمكن كذلك إضافة أعمال«أوستادي»في قائمة أعمال الفنانين التي يبدأ منها التأريخ لفن الكاريكاتير.

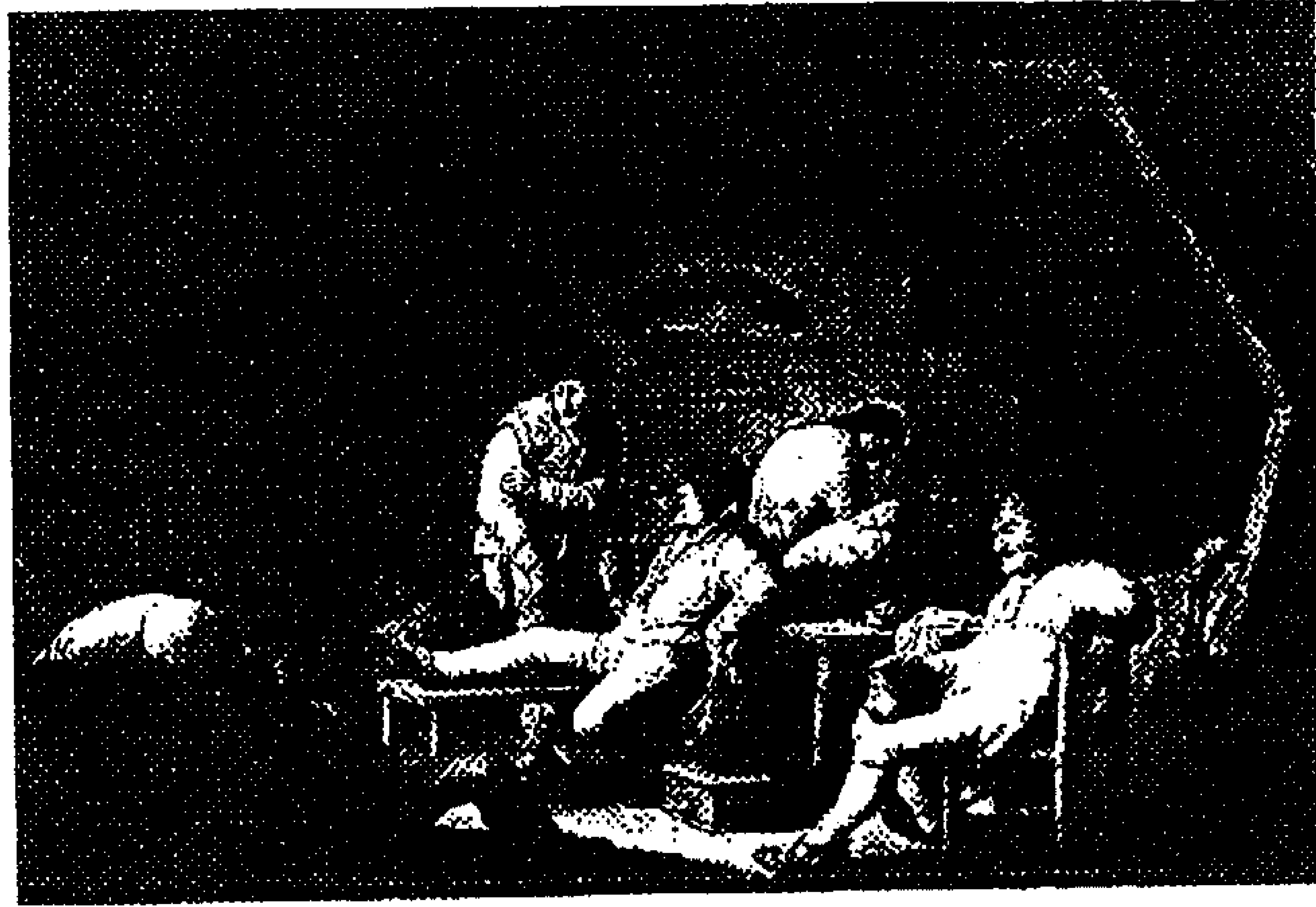
وفي أعمال الفنان الفلمنكي«ياردانس»(1593–1678م) يمكن كذلك العثور على عناصر المبالغة وخاصة في المخططات الأولية لبعض لوحاته مثل رسمه (التنديد بعبادة الأصنام) الذي يعود إلى حوالي 1655م والذي يعتقد بعض

الباحثين أنه تخطيط للوحة غير معروفة للفنان تسمى (لاتصنع صنما)، وفي وسط اللوحة راهب واعظ يطرح سؤالاً:(ما هو الأفضل تحويل الإنسان إلى حيوان أم تحويل الحيوان إلى إله؟) والسؤال مكتوب على واجهة المنصة التي يقف عليها الراهب وإلى اليسار مجموعة تصلي للعجل الذهبي ورجل على شكل إله الخمر في الأسطورة اليونانية وحوله مجموعة من الرجال أوصلهم الإفراط في تناول الخمر إلى الحالة الحيوانية، وإضافة إلى السخرية في الموضوع فإن"ياردانس"يستخدم كذلك هذا الأسلوب في لوحات أخرى يستمد محتواها من الإنجيل مثل لوحته (حمل الصليب) وغيرها.

ومن الفنانين الذين يمكن الإشارة إليهم كذلك، الفنان الفلمنكي «ديبينبيك»(1596–1675م) وخاصة في الرسوم التي يستمد موضوعاتها من الأسطورة اليونانية، ويمكن الإشارة إلى رسمه (ديونيس النائم)،الذي يسنده«ساتير» وحولهما ملائكة الحب،وفي هذا العمل يظهر واضحاً تأثر الرسام بأعمال «روبينس» ويمكن كذلك الإشارة إلى عمل للفنان الهولندي"ليوناردو «برامير»(1595–1674م)اسمه(مشهد من الإنجيل) ويستخدم فيه المبالغة في رسم ملامح الوجوه.

ومن الفنانين الذين اشتهروا برسومهم الساخرة الفنان الفرنسي«جاك كالو» (1592–1635م)الذي اعتمد في رسومه بشكل أساسي على تصوير العيوب الخلقية والجسمانية وقام بتنفيذ عدة سلسلات من الرسوم استخدم فيها المبالغة، ولعل أكثر هذه السلسلات إمعاناً في المبالغة سلسلة (الحدب) التي يصور فيها وضعية الأحدب في أشكال مختلفة والتي نفذها عام 1622م و(أهوال الحرب) والتي نفذها بين عامي(1632–1633م) ويمكن كذلك الإشارة إلى أعمال الفنان الهولندي «وليم بيتيفيه» (1592–1624م) الذي اشتهر بشكل أساسي برسم المناظر الطبيعية، ولكن له أعمالاً تصور الحياة الإجتماعية كذلك ومنها ما يصور الحياة الفلاحية وما يصور الحياة الأرستقراطية، ومن هذه اللوحات لوحته

(مجتمع مرح)الذي يصور فيه مجموعة من أبناء الطبقة الأرستقراطية في ثياب فخمة،كسالى يتمددون على الكراسي وفي وجوههم أنوف كاريكاتيرية، إضافة إلى ذلك فقد كان "بيتفيه" يؤلف الرسوم لأعمال «بريديرو" المسرحية الكوميدية واشتهر بالأعمال التي نفذها لكوميديا"لوسيلا" وقد تطرق "بيتيفيه" في الكثير من أعماله إلى مؤلفات "بريديرو" مما ساعد في فهم رسومه. ويمكن القول إنه في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر أصبح هناك فن اسمه فن الكاريكاتير، أما عناصر المبالغة الساخرة في الأعمال الفنية التي تعود إلى المرحلة التي أعقبت بداية عصر النهضة، فيمكن العثور عليها في الكثير من أعمال الفنانين الذين لم نتطرق إلى أسمائهم وأعمالهم لعدم الإطالة ونعتقد بشكل عام أننا تطرقنا إلى أهم الأسماء في هذا المجال، وأن الأمثلة المطروحة هي نموذج مختصر لتوضيح عملية تطور فن الكاريكاتير التاريخية ولذلك فإننا نكتفي بهذا القدر من الأمثلة ونترك التفصيل لدراسات متخصصة في فترات محددة من تاريخ الفنون.



الشكل (78)

(في الحانة) «اوستادي» .

وفي القرن السابع عشر ظهر فنانون احترفوا السخرية وتخصصوا بها، حيث أخذت تظهر الاتجاهات التي تبتعد عن التقليدية والمحافظة، وأخذت تختفي معالم الجمال المطلق من أعمال الفنانين ويحل محلها عناصر السخرية والمبالغة، وهذا ما ينطبق على أعمال الفنان الإيطالي«اليساندرو مانياسكو»(1667—1749م) الذي تأثر كثيراً بأعمال الفنان الفرنسي«جاك كالو» وصور في الكثير من أعماله الحياة الإجتماعية في إيطاليا، وكان يحمّل رسومه الموضوعات التراجيدية الكوميدية او ما يسمى بالسخرية السوداء، أما الشخصيات فكان يصورها ممطوطة ونحيفة بشكل غير طبيعي يثير السخرية والاشمئزاز بنفس الوقت.

إن عناصر المبالغة الساخرة وإن طبعت أعمال عدد من الفنانين إلا أن هذه المبالغة لم تسعى إلى النقد وأول من أستعمل الرسم الساخر بهدف النقد كان الفنان الإنكليزي «وليم هوغارت» (1697—1764م) والذي يعتبر مؤسس اتجاه النقد الاجتماعي في الفن الأوربي وله مجموعة كبيرة من السلسلات التي تصور مواضيع مختلفة والتي تنتقد في غالبيتها ظاهرات اجتماعية سلبية مثل ظاهرة الدعارة التي كرس لها سلسلة رسومه (مهنة الدعارة) التي نفذها بين عامي(1730—1731)، وظاهرة الاسراف والتبذير التي كرس لها سلسلة (مهنة المبذر) التي نفذها بين عامي (1732—1735م)، وظاهرة الانتخابات التي كرس لها سلسلة (الانتخابات) التي نفذها عام (1755م) ونتوقف عند رسم من تلك السلسلة التي يصور فيه مندوباً يجلس على كرسي محمولاً على الأكتاف(الشكل79) وهذا ما يبدو طبيعياً للوهلة الأولى،إلا أن المعركة التي تدور رحاها بالعصي والقضبان الحديدية تجعل الأمر يختلف إذ أن المندوب هنا مرفوعاً ليس ابتهاجاً به وإنما لكي لا يطاله الضرب وهو يجلس على الكرسي بشكل غير متوازن وعلى وشك السقوط ويمكن كذلك تفسير الرسم بأشكال مختلفة أخرى اعتماداً على عناصر ثانوية في اللوحة، فلباس معارضي المندوب مثلاً يدل على

أنهم ينتمون إلى الفئات الفقيرة بينما المندوب سمين غير قادر على الحركة، ولذلك فالصراع يدور بين هذا المندوب الذي يمثل أغنياء المجتمع وبين فقراء هذا المجتمع، ويمكن كذلك فهم اللوحة على أنها اقتتال عادي بين أنصار المندوب ومعارضيه وبالتالي فإن «هوغارت» يمكن ان يرمز فقط إلى طبيعة الانتخابات التي لا تترافق بسير ديمقراطي للعملية، وإنما يرافقها مظاهر لا ديمقراطية تناقضها تماماً. ومن الفنانين البارزين الذين يمكن الإشارة إليهم الفنان الإسباني المشهور«فرنسيسكو غويا» (1746–1828م) والذي ظهر في نفس المرحلة التي ظهر فيها «هوغارت»، وقد تميزت رسومات «غويا» بالتجديد والانفعالية الحادة، والخيال الواسع، وعالج في رسومه الظواهر الاجتماعية المختلفة بشكل ساخر وله رسوم كثيرة في هذا المجال منها مجموعة تضم 80 رسماً ساخراً عام 1799م استخدم "غويا" فيها إضافة إلى الرسم نصاً ادبياً مرافقاً للتوضيح، ومن هذه الرسوم يمكن أن نذكر رسم (لا أحد يعرف أحداً) مرفقاً بالنص:(الضوء يكشف حفلاً تنكرياً، الوجه والثياب والصوت فيه مصطنعة، الجميع يريدون الظهور بغير ما هم عليه في واقع الحال والجميع يكذبون على بعضهم بعضاً ولا تعرف أحداً)، وفي رسم آخر يصور «غويا » امرأة تنتزع سناً من فم رجل معلق على حبل المشنقة، وربما ظن الإنسان أن «غويا» ينتقد ظاهرة سرقة الأموات حيث يمكن أن تكون هذه المرأة طامعة بسن ذهبي في فم المسروق، إلا أن «غويا»في الحقيقة ينتقد بشكل أساسي ظاهرة الاعتقاد بالخرافات والتي تؤدي إلى ارتكاب هذه الشناعات حيث يقول في النص: (أسنان المشنوق أداة عجيبة للسحر، وبدونها لا تستطيع أن تفعل شيئاً مفيداً. من المؤسف أن عامة الشعب تؤمن بهذه الخرافات) وفي رسمه (أية تضحية) يهاجم «غويا» ظاهرة اجتماعية أخرى هي تزويج الفتيات المنحدرات من العائلات الفقيرة لرجال أغنياء رغماً عنهن بغض النظر عن صفات أولئك الرجال حيث يصور «غويا» العريس مقوس الرجلين أحدب قصير القامة

ممسوخ الوجه وابتسامة رضى غبية مرتسمة على شفتيه. أما الفتاة فهي جميلة ممشوقة القد يقوم أهلها بتسليمها لذلك الرجل، وهذا ما يوضحه النص المرافق (الشكل 80ـ، أنظر النص المرافق هناك). وفي رسمه (بيته يحترق) يسخر «غويا» من ظاهرة أخرى هي ظاهرة الإدمان على الخمر، يصور رجلاً يهذي يحاول خلع سرواله ولكنه لا يستطيع، في الوقت الذي تأكل النيران فيه بيته. وفي رسمه (من ذلك الغبار) يهاجم «غويا» الدعارة والزنا (الشكل 80) .ويأخذ «غويا» اسم الرسم من المثل الشعبي القائل (من ذلك الغبار تجمع هذا الوسخ) والداعرة أو الزانية في ذلك الوقت كانت تفضح على الملأ حيث يتم تعرية الجزء العلوي من جسدها ويتم إركابها على حمار وشد يديها على خشبة مثبتة على رقبتها، ويتم الدوران فيها بالبلد، لتكون عبرة لمن اعتبر وهذا ما يصوره غويا في رسم آخر (هنا لم يكن من الممكن فعل شيء) الذي يعتبر متابعة للرسم الأول الذي يصور المحاكمة (الشكل 82) أما الرسم الأول فيرفقه بالنص التالي: (يا للفظاعة، أيتصرفون بهذا الشكل مع هذه المرأة المحسنة التي مقابل النقود قدمت خدماتها للجميع وكانت مجتهدة ومفيدة ، يا للفظاعة) وإذ لم يلحظ الإنسان السخرية المبطنة في هذا النص فقد يفهم أن الرسام يتعاطف مع المرأة، إلا أن النص المرافق للرسم الثاني يأتي ليقطع هذه الشكوك إذ يقول: (إنهم يتعاملون مع هذه السيدة بقسوة، يفشون تاريخ حياتها، يتحدثون عن انتصاراتها، وهي تستحق ما نالت، وهم يفعلون ذلك لكي يشعروها بالخجل ولكنهم عبثا يهدرون الوقت فمن غير الممكن أن يشعر بالخجل ذلك الذي لا يعرف ما هو الخجل).

وفي أحد الرسوم (لقد كسر الجرة) يصور «غويا» مشهداً كوميدياً عادياً من حياة الناس، حيث تقوم امرأة بجلد ابنها بالحذاء على مؤخرته العارية وتبدو ملامح القسوة على وجه الأم ومع الرسم نص يقول: (الولد شقي والأم غضوبة، فمن هو الأسوأ؟). وفي رسم آخر (لماذا تخفيها؟) يصور رجلاً عجوزاً في الثمانين من العمر يقبض براحته على صرتين من النقود وعلى وجهه ملامح

الخوف من أن يفقدهما، ويصور «غويا» في هذا الرسم طبيعة البخل وكنز المال. وفي رسمه (من أسرة عريقة) الذي يصور فيه امرأة قبيحة يقوم بعضهم بشرح نسبها وحسبها للعريس الذي جاء لطلب يدها ظاهرة الانجرار وراء الأمجاد الزائفة والمظاهر الكاذبة، وعدم رؤية الجوهر حيث يقول النص: (هنا يحاولون إغواء العريس شارحين له عراقة حسب العروس، من هم أهلها ومن هم أجدادها ومن هم أجداد أجدادها ومن هم أجداد أجداد أجدادها ، أما من تكون هي نفسها فهذا ما سيعرفه بعد ذلك).

إن رسوم «غويا» لم تقتصر على انتقاد المظاهر الاجتماعية السلبية فقط لدى البشر فرسومه هذه تعتبر بمثابة نصائح أخلاقية، وإن كان «هوغارت»الانكليزي يعتبر مؤسس الكاريكاتير الاجتماعي الناقد فإن «غويا» هو مؤسس الكاريكاتير الأخلاقي الناقد، وما يميز «غويا» في الكثير من رسومه هو لجوءه للرمز إذ أن الكثير من رسومه غير واضحة الهدف إذا لم يطلع المشاهد على النص المرافق لها. (أنظر رسوم أخرى «لغويا» مع النصوص المرافقة من الشكل 83 وحتى الشكل89).



(رسم من سلسلة الانتخابات)، «وليم هوغارت»، 1755م.



الشكل (80)،

أية تضحية «فرنسيسكو غويا»

(كالمعتاد، العريس ليس ملفتاً للنظر ولكنه غني، وعلى حساب حرية الفتاة التعيسة، تشتري الأسرة الفقيرة سعادتها، هذه هي الحياة).



الشكل (81)،

(من ذلك الغبار) «فرنسيسكو غويا»

(محاكمة العاهرة).



الشكل (82)،

(هنا لم يكن من الممكن فعل شيء)، «فرنسيسكو غويا » (التشهير).



الشكل (83)، (أي محدث بارع)؛ «فرنسيسكو غويا».

(على ما يبدو هذا اجتماع علمي، يتحدث هذا الببغاء عن الطب ولكن لا يجب الثقة بكل كلمة من كلماته فعندما يتحدث فهو محدث بارع، أما عندما يكتب الوصفات فهو جلاد، إنه يعرف بالأمراض جيداً ولكنه لا يعالجها، فهو يخدع المرضى ويملأ المقابر بالموتى).



الشكل (84)،

(سوف نغادر عندما يحل الفجر)، «فرنسيسكو غويا».

(حتى لو لم تحضروا البتة، فأنتم غير لازمين لأحد).



الشكل (85)، (خبرة الإذعان)، «فرنسيسكو غويا».

ـــ هل تقسم أنك ستسمع معلميك ورؤساءك وتنظف السقيفة، وتعزف على الدف وتجوح وتعوي وتطير وتسلق وتدهن وتمصمص وتنفخ وتقلي في كل مرة كما يأمرونك؟

ـــ نعم أقسم.

ـــ في هذه الحالة يا صاح فأنت ساحر شرير، رافقتك السلامة).



الشكل (86)

(يحوكون بمهارة)، «فرنسيسكو غويا»

(إنهم يحوكون بمهارة بحيث لا يستطيع الشيطان نفسه فصل الخيوط التي يجهزها هؤلاء الأطفال). (يعتقد أن هذا الرسم يمثل إلهات القدر عند الإغريق).



الشكل (87)،

(دقة متناهية)، «فرنسيسكو غويا».

(لقد طلب أن أرسم صورته ــــ وحسناً ما فعل. فمن لا يعرفه ولم يره فسيعرف كل شيء عند رؤية صورته).



الشكل (88)، (المرموط) ، «فرنسيسكو غويا».

(ذلك الذي لا يسمع شيئاً ولا يعرف شيئاً ولا يفعل شيئاً ينتمي إلى المراميط الكبيرة، الذين لم ينفعوا لشيء أبداً).



الشكل (89)،

(حتى الجيل الثالث)، «فرنسيسكو غويا».

(هذا الحيوان المسكين يكاد يفقد عقله بمساعدة علماء الشعارات والسلالات. إنه ليس وحيداً).

وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة من الرسامين الإنكليز الذين يمكن القول إنه بظهورهم أرسى فن الكاريكاتير وجوده نهائياً كفن مستقل ، ورغم تأثرهم الكبيربـ «هوغارت» إلا أن الفرق بينهم وبين هذا الرسام يكمن في أن نشاطات «هوغارت» الفنية كانت موزعة بين عدة اتجاهات ، إذ أنه كان رساماً تقليدياً وفناناً ساخراً و باحثاً نظرياً في الفن التشكيلي، وكذلك يمكن القول عن «غويا» الذي اشتهر إلى جانب رسومه الساخرة بلوحاته الكثيرة التي منها مجموعة كبيرة من لوحات البورتريه المخصصة للعائلة الملكية في إسبانيا. أما هؤلاء فقد اشتهروا بشكل أساسي برسومهم الكاريكاتيرية الساخرة بالدرجة الأولى.

وفي رأس هذه القائمة يمكن وضع اسم الفنان الإنكليزي «توماس رولاندسون » (1756 ـــ 1827م) ويمكن إدراج أسماء لامعة أخرى مثل «هنري بانبيري» (1750 ـــ 1811م) و«جيمس غيلري» (1757 ـــ 1815م) و«هنري فيغستيد»(؟ ـــ 1800) و«جورج فودفارد» (1760 ـــ 1809م) و «جون نيكسون» (؟ ـــ 1818م) و«ريتشارد نيوتن» (1777 ـــ 1798م).

إن هؤلاء الفنانين جعلوا من الكاريكاتير فناً ذا شعبية خاصة حيث أن الشوارع اللندنية كانت تعج بالمتفرجين الذين كانوا يجتمعون أمام الواجهات التي تضم أعداداً كبيرة من الرسوم الكاريكاتيرية التي كانت تملأ الشوارع اللندنية في ذلك الوقت والتي كانت تصور كافة مجالات الحياة، من السياسة والاجتماع إلى الرسوم التي التقطت لعابري السبيل، والتي كان المواطن البريطاني من خلالها يستطيع الاطلاع على كل شيء من آخر الفضائح في عالم الممثلين الى المشاجرات في الحوانيت وبيوت القمار إلى المغامرات العاطفية لولي العهد وشقيقه إلى عمليات الاختلاس السياسية والمناقشات البرلمانية وهكذا دواليك، وحتى الرسوم التي كانت تملأ هذه الواجهات والتي كان الجمهور

يتجمع لمشاهدها وجدت صداها لدى هؤلاء الرسامين، ففـــي أحـــد رســـوم «غيلري» يصور الرسام منظراً كوميدياً لرجل سد عليه جَمْعُ المتفرجين علـــى الرسوم الكاريكاتيرية الطريق فتزحلق وسقطت نقوده من جيبه (الشـــكل 90) وفي رسم آخر للرسام «فودفارد» يصور الفنان قِسّاً من الضواحي وضابطاً عثرا على صورتيهما وسط رسوم الكاريكاتير الكثيرة المعلقة على الحائط (الشـــكل 91) وعندما يُعبِّر القسيس للضابط عن امتعاضه لوجود صورته بـــين الصـــور المعلقة، يرد الضابط ببرودة أعصاب: (لا تنفعل يا صاح ففي لندن لا يجـــب أن يدهشك شيء، أنظر إلى هنا، أقسم أنهم صوروني ببزة مجند ومع ذلك فأنا هادئ تماماً لأنهم لا يصلحون لشيء إلا للسخرية من الناس).

ومن بين رسوم «رولاندسون» الكثيرة، يمكن أن نشير إلى مجموعة رسومه (حراس النظام) التي انتقد فيها «رولاندسون» الفساد السائد في أجهزة الدولـة، والذي طال حتى جهاز العدالة والقانون، ومن هذه الرسوم يمكن أن نشـــير إلى رسمه الذي يصور فيه انتشار الرشوة في المحاكم حيث نرى في الزاوية اليمنى مـــن الرسم كيف يقوم أحدهم بدس النقود في يد القاضي الذي يتسلمها بكل سرور (الشكل 92) وفي رسم آخر من نفس المجموعة يصور الحارس الليلـــي يجـــوب الشوارع بفانوسه ولكن دون أن يلاحظ شيئاً فخلفه (على اليمـــين) عـــاهرة حصلت على زبون ومن الجهة المقابلة (على اليسار) إثنان من اللصوص أحدهـــم يثبت السلم بينما يصعد الثاني إلى نافذة في طابق علوي والجميـــع لا يعـــيرون انتباها للحارس (الشكل 93).

وفي رسم له (الجميع يصلحون أن يكونوا ضباطاً) يسخر «رولاندســـون» من السعي الزائف وراء الألقاب والمراتب وربما يريد الفنان إن يقول إن ما كـــل من لبس التاج ملكاً حيث أن الشخص الذي يرتدي بزة الضـــابط في الرســـم شخص قميء المنظر قصير القامة سيفه أطول من قامته مترهل الجسد وليس فيـــه شيء من سيماء الضابط (الشكل 94) وفي نفس الوقت فان «رولاندســـون» في

هذا الوسم ينتقد أيضا الوضع المزري للجيش البريطاني وهذا ما سنتحدث عنه في مكان لاحق من هذا الكتاب.

وفي رسمه (على طاولة القمار) يصور «رولاندسون» العواقب الوخيمة لنهاية مثل هذه الألعاب ويحاول رصد انفعالات كل واحد من اللاعبين والمتفرجين فترى ملامح اليأس على الخاسر، وعلائم الشماتة والفرح على وجه الرابح، وعلائم رباطة الجأش والحذر على مدير الطاولة وعلائم الخوف والفضول على وجوه المتفرجين (الشكل 95).

وفي رسومه التي تشكل مجموعة تحت عنوان (صرخات لندن) يصور «رولاندسون» سمة النصب والغش والخداع التي أخذت تسود حياة الناس ومنها رسمه (هل ترغبون شراء غبار القرميد) (الشكل 96) ورسمه (اشتروا مصائد للفئران) الذي يصور فيه شخصاً يبيع مصائد للفئران وبنفس الوقت فإنه يحمل أقفاصاً تحتوي على فئران يرمي بها هنا وهناك (الشكل 97) وفي رسمه (الجزار) يدخل «رولاندسون» إلى مجاهل النفس البشرية حيث يصور ذلك الجزار الذي كانت مهمته الوحيدة تقطيع اللحم وذبح الحيوانات والذي اعتاد على هذا العمل فقط فأصبح هدفه الوحيد في الحياة. ففقد بذلك ملامحه البشرية واكتسب مكانها ملامح وحشية ارتسمت على وجهه بشكل واضح (الشكل 98).

ويصور رولاندسون في وقت واحد باعتقادنا حالتين من الحالات الإنسانية في رسمه (الحذاء يعالج زوجته الفاجرة) فمن ناحية يصور حالة اليأس التي توصل إليها عملية الفجور الأشخاص المقربين من الفاجر، مما يفقدهم أحاسيسهم ويجبرهم على الإقدام على تصرفات قاسية كرد على الفجور، ومن ناحية ثانية فهي تصور الطبيعة البشرية القاسية بشخص الحذاء من جهة وبشخص المرأة التي ترفع الشمعة منيرة للحذاء والتي تبدو معالم الارتياح واضحة على وجهها من جهة ثانية، ويفسر بعض النقاد اللوحة على أنها تسخر من الطب في ذلك الزمن

ولكننا لا نرى أساسا لذلك (الشكل 99)، (للفنان رسوم أخـرى في مواضيـع مختلفة موجودة في الكتاب، أنظر الأشكال 100ـ 101ـ 102).

ومن بين الرسامين الإنكليز البارزين كذلك يمكن الإشـارة إلى الفنـان «غيلري» الذي كانت تحمل الكثير من رسومه طابع الانتقاد، وقد عالج بشـكل خاص الموضوعات الاجتماعية وانتقد الظواهر الاجتماعية السلبية، ففي رسمـه (البصارة) يصور «غيلري» مجموعة من النساء الغجريات يقرأن الكف لجنديين إنكليزيين، وبينما يصغي الجنديان باهتمام تقوم إحدى الغجريات بنشل محتويات جيب أحدهما بينما يقوم صبي غجري مختبئ على غصن شجرة بنشل محتويـات كيس فوق ظهر حصان احدهما، وينتقد الرسام هنا ظاهرة اللصوصية والخـداع وظاهرة المغفلين في آن معا (الشكل 103). وقد برز «غيلري» بشكل خـاص في فترة حملة العداء لنابليون حيث كان له فيها نصيـب الأسـد. (مـن أعمـال «غيلري» أنظر كذلك الأشكال 104ـ 105ـ 106).

وكان «نيكسون» كذلك ينتقد المظاهر الاجتماعية المختلفـة إضافـة إلى الموضوعات الفكاهية التي كان يعالجها، ومن رسـومه نذكـر (تمريـن لمحبي مسرحيات جين شور) والتي على ما يبدو كانت مملة، ففي وسط الرسم امـرأة تمثل فقرة من مسرحية واما المتفرجون فهم رجل يغازل امرأة، وقربه رجل آخر نائم، وخلف الطاولة يجلس رجل شارد الذهن وأشخاص آخرون يتثـاءبون أو يقومون بحركات أخرى توحي بأنهم لا يتابعون التمثيل أبدا.

أما «نيوتن» الذي عاش 21 عاما وكذلك «بانبيري» و «ففستيد» فـإنهم لم يخرجوا أيضاً عن هذا الإطار ويمكن القول عنهم نفس ما قيـل عـن الفنـانين السابقين أعلاه. (أنظر الشكل 107 من رسوم نيوتن)، و(الشكل 108 من أعمـال «بانبيري»).

أما «فودفارد» فقد تميز برسم الوجه ولعله من أوائل رسامي الكاريكاتـير البورتريه، إضافة إلى كونه عالج موضوعات اجتماعية مختلفة أخـرى اتسـمت

بالجرأة والانتقاد اللاذع ومن رسومه في هذا المجال تجدر الإشارة الى مجموعة رسومه المسماة (التنبؤات أو الضرائب القادمة) (الشكل 109) والتي يصور فيها جامع الضرائب في أوضاع مختلفة وفي كل رسم حوار بين الجابي والمواطن مضمونها كالآتي:

الرسم الأول (جامع الضرائب: بما أن الصيف في أوجه فقد حضرت لأحصي كل البق الموجود عندكم).

الرسم الثاني (جامع الضرائب: يجب أن تعلموا أن القطط وطيور الكنارى من مظاهر الترف المنزلي وهي لذلك تدخل في قائمة المواد الخاضعة للضريبة).

المرأة: أوه يا حيواناتي المسكينة، من كان يظن بانني سأعيش حتى أرى هذه الفضائح).

الرسم الثالث (جامع الضرائب: أنت تخالف القانون، وليس لديك الآن أي مبرر للتهرب من الضريبة فها أنا للمرة الثانية في نزهتي أراك تمارس نفس العمل فأين الموافقة)، (الرجل الجالس يدخن ــ المؤلف)

الرسم الرابع (جامع الضرائب : أنفك كبير جداً ويجب أن تدفع ضريبة.

الرجل: أنت إنسان وقح للغاية).

الرسم الخامس (جامع الضرائب: إن لديك من وسائل الترف الكثير، فمناديل الجيب تخضع

للضريبة.

الرجـــــــــل: الا يكفي أنكم أزكمتم أنوفنــــا؟، وتريدون المناديل أيضاً).

الرسم السادس (جامع الضرائــــب: يجب أن تدفعوا الضريبــــة علـــى جلودكم).

الرسم السابع (جامع الضرائـب: يجب أن تدفـــع الضريبـــة علـــى جلدك.

الرجـــــــــل: إذا لم تخرج من بيتي أيها النــــذل فسأسلخ جلدك).

ومن رسوم «فود فارد» التي يصور فيها الوجوه يمكن كذلك ذكر مجموعـــة رسومه (الأقزام) والتي يصور فيها أغلب الظن أشكال أشـــــخاص يعتقـــدون بخرافات معينة إذ يرفقها بالإهداء التالي: (مع التحية إلى هواة الشياطين الزرقـــاء وما شابه من الأمور الضبابية) (الشكل 110).

ومن الرسامين الإنكليز البارزين يمكن كذلك الإشارة إلى الفنان الإنكلـــيزي «كروكشانك» (1792 ـــــ 1878م) الذي اشتهر بالرسوم الساخرة التي نفذهـــا للأعمال الأدبية ورسومه الكاريكاتيرية السياسية والاجتماعية التي صور فيــــها حياة الطبقات الإنكليزية المختلفة وصور أحداث الثورة الإيرلندية عــــام 1798 وسخر كذلك من «نابليون بونابرت» والملك «جورج» الرابع.

إن اعمال هذه المجموعة من رسامي الكاريكاتير شكلت بدون شك قفـــــزة نوعية في مجال تطور الكاريكاتير حيث تحول الكاريكاتير بفضلهم إلى فن مستقل وتبلور أحد أنواعه الذي هو الكاريكاتير الاجتماعي ووضع حجــــر الأســـاس لنوعه المؤثر الذي هو الكاريكاتير السياسي الذي تطرق إليه الفنانون المذكورون

ولكن في إطاره الاجتماعي مثل رسم «رولاندسون» الذي تطرقنا اليه (القضاة) حيث آن هذا الرسم رغم محتواه السياسي كانتقاده لأجهزة السلطة، إلا أنه يبقى في إطار اجتماعي حيث الهدف لفت الأنظار والإصلاح، وبمعنى آخر فإنه ليس طرفاً في صراع سياسي كما سنرى في الكاريكاتير الفرنسي.

لقد كان الفرنسيون أول من استخدم السياسة كموضوع مباشر للكاريكاتير، وإن كان هذا الأمر قد حدث قبل ذلك بشكل محدود، كما حصل في حرب الإصلاحات الدينية ضد الفاتيكان. ولكن هذا النوع آنذاك لم يتبلور إذ أنه اكتفى بالظهور أيام الأزمات ثم عاد للاختفاء على عكس ما هو في فن الكاريكاتير الفرنسي.

ففي فرنسا ونتيجة للصراع الاجتماعي والسياسي الحاد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر ظهر عدد كبير من رسامي الكاريكاتير وصحف الكاريكاتير التي ساهمت في هذا الصراع وأعطت للكاريكاتير السياسي صفة الديمومة. ومن هؤلاء الرسامين كان «ترافيس» و«غافارني» (1804 ــ 1866م) و «غرانفيل» (1803 ــ 1847م) و«دوريه» (1832 ــ 1883م) و«دوميه» (1808 ــ 1883م) الذي يحتل رأس القائمة بدون منازع.

لقد كان «دومييه» فناناً ورسام كاريكاتير قديراً أخذ بممارسة الكاريكاتير السياسي بعد ثورة 1830 وعمل في مجلة (كاريكاتير)التي أسسها «شارل فيليبون» عام 1830م ثم في مجلة (شاريفاري) التي أسسها «شارل فيليبون» أيضاً عام (1832م) وسخر في الكثير من رسومه من ملك فرنسا «لويس فيليب» وكذلك من وزراء الحكومة ومن مندوبي البرلمان الذين صور الكثير منهم في مجموعة رسوم وتماثيل سماها (الأقنعة)، وفي رسمه (الكرش التشريعي) عن البرلمان عام 1834 وفي الكثير من رسومه الأخرى هاجم تقييد الحريات السياسية وظاهرة الاعتقال السياسي ومن هذه الرسوم على سبيل المثال رسمه (إنه لم يعد خطراً

ويمكن إطلاق سراحه) والتي يصور فيه طبيب السجن يعاين سجيناً ميتاً أو على وشك الموت ويقول العبارة المذكورة (الشكل 111) وعندما منع الكاريكاتير السياسي في فرنسا عام 1835م لجأ «دومييه» إلى ممارسة الكاريكاتير الاجتماعي ونفذ عدداً كبيراً من الرسوم صور من خلالها الحياة الاجتماعية في فرنسا من جميع نواحيها، حيث قام بنشر عدد كبير من السلسلات التي منها (روبير ماكير) (1840 ـــ 1841م) التي رمز من خلالها إلى الأرستقراطي المحتال ومدعي السياسة. وفي الكثير من هذه السلاسل سخر دومييه من الانحطاط الأخلاقي والوقاحة والغرور والمكر وضيق الأفق التي اتسمت بها الطبقة الأرستقراطية آنذاك، فسخر من القانون الفرنسي في سلسلة (رجال القانون) 1845م، وفي سلسلة (محامون ومدافعون) 1851م سلسلات كثيرة غيرها.

وإضافةً إلى «دومييه» يمكن ذكر الفنان الفرنسي «غوستاف دوريه» الذي اشتهر أول ما اشتهر برسومه (جماهير باريس المتنوعة) و (حديقة حيوان باريس) والتي نشرها في مجلات ساخرة بين أعوام 1840 و 1850م، كما قام بتنفيذ الكثير من الرسوم لمؤلفات «سرفانتس» و«بلزاك» و«دانتي» وغيرهم وكان لها دورها الفعال في الكاريكاتير السياسي كما سنرى.

وكذلك الرسام الفرنسي «غرانفيل» الذي تطرق في رسومه إلى حياة الطبقة البورجوازية وانتقدها في رسوم كثيرة منها سلسلة نفذها عام 1827م وأسماها (يوم أحد في حياة بورجوازي فرنسي) وفي سلسلة أخرى باسم (لكل سن أفراحه)، وفي عام 1830م عندما صدرت مجلة (كاريكاتير) كان «غرانفيل» إلى جانب «دومييه» من الرسامين البارزين على صفحاتها، وكذلك الأمر عندما صدرت (شاريفاري) عام 1832م، وكان أصحاب البنوك والمدراء من أهدافه المفضلة وبعد منع الكاريكاتير السياسي عام 1835م تحول «غرانفيل» إلى تنفيذ الرسوم للاعمال الأدبية والتي منها رسومه لـ (رحلات أوليفر ومغامراته) لـ«سويفت» ورسوماته لـ «روبنسون كروزو» لـ «ديفو»، ومن رسومه المشهورة في مجال الكاريكاتير الاجتماعي سلسلته (المتبدلون المعاصرون) والتي

كان أبطالها من الحيوانات. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر إلى الوجود رسامون فرنسيون جدد منهم على سبيل المثال «تولوز لوتريك» (1864ـ 1901م) و«كاران دي اش» و«ستينلين» الذي نذكر من أعماله الكاريكاتيرية (الجمهورية الاجتماعية) التي نفذها عام 1894م، ورسميه (اليوم) و(غدا) اللذين نفذهما عام 1894م أيضا ويصور فيهما فلاحاً وفلاحة يجران المحراث وفلاح آخر يقوده وإقطاعي يراقبهم في اللوحة الأولى، وفلاحاً يضرب على رأس الإقطاعي فيغرقه في الأرض في اللوحة الثانية (الشكل 112) و(الشكل 113) . كما وظهر في فرنسا فنانون آخرون سنلتقي بهم وبأعمالهم على صفحاتنا اللاحقة، نذكر منهم «بيلوتيل» الذي نذكر من لوحاته (مالك البيوت في أيام كومونة باريس) والتي نفذها عام 1871م ويصور فيها رجلاً بديناً عجوزاً يتسول وعلى صدره لوحة كتب عليها: (لا تنسوا هذا المالك الفقير الذي عنده ستة بيوت فقط ومستأجرون لا يدفعون).

وفي روسيا يمكن كذلك التنويه إلى عدد لا بأس به من الفنانين الذين مارسوا فن الكاريكاتير ومنهم «ألكسندر أرلوفسكي» (1777 ـ 1832م) الذي كان فناناً تقليدياً، مارس السخرية في عدد من رسومه واتبع تقنية الرسم بالألوان الزيتية على القماش حتى في هذه الرسوم التي نذكر منها لوحته (نابليون على جزيرة القديسة هيلانة) (الشكل 114) والتي قام بتنفيذها 1823م على إثر الاجتياح الذي قام به نابليون لروسيا عام 1812، ويمكن القول إن حروب نابليون كان لها تأثير عظيم على تطور فن الكاريكاتير في روسيا، إلى جانب الحروب الأخرى التي خاضتها روسيا مثل حرب القرم وغيرها والتي ظهر على إثرها قائمة طويلة من الفنانين الساخرين منهم «ألكسندر فينتسيانوف» (1780ـ 1847م) الذي صور إضافة إلى موضوع نابليون أيضاً حياة الفلاحين الروس في لوحات كثيرة منها (على البرج) التي نفذها عام 1820م، و(زاخاركا) التي نفذها عام 1825. والفنان «إيفان تيريبينيوف» (1780ـ 1815م) الذي كان نحاتاً إلى جانب كونه

رساماً والذي مارس الكاريكاتير بشكل خاص بين عــــامي 1812ـــ 1815 أي في الفترة التي اجتاح فيها نابليون روسيا وفي الفترة التي أعقبتها. وكذلك الفنـــان الروســـي «شميلكــوف» (1819ـــ 1890م) و«ســـــيروف» (1865ـــ 1911م) و«فيدوتوف» (1815ـــ 1852م) وإلى الفنـــــان «ســـتيبانوف» (1807ـــ 1877م) والذي يتربع بدون منازع على قمة الهرم الكاريكاتيري الروسي.



الشكل (90)، (زلقة للغاية)، «غيلري»، 1808م.



الشكل (91)

من سلسلة ((رسوم كاريكاتيرية فكاهية)، «فود فارد»، 1806م.



الشكل (92)،

من سلسلة (حماة القانون)، «رولاندسون»، 1796م.



الشكل (93)،

(الحارس الليلي)، من سلسلة (حماة القانون)،«رولاندسون»، 1796م.



الشكل (94)

(الجميع يصلحون أن يكونواضباطا)،

« رولاندسون»، 1806م.



الشكل (95)

(على طاولة القمار,او لعبة الزهر)

«رولاندسون» 1790 م .



الشكل (96)

(هل تشترون غبار القرميد؟)

من سلسلة (صرخات لندن)، «رولاندسون»، 1799م.



الشكل (97)

(اشتروا مصائد الفئران)

من سلسلة (صرخات لندن)، «رولاندسون»، 1799م.

ومن الفنانين الألمان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يمكن الإشارة إلى الفنان «فيلهلم بوش» 1832ـ 1908م) الذي عالج في رسومه موضوعات اجتماعية ودينية بشكل ساخر ومن رسومه (هيلينا الورعة) التي نفذها 1872. وكذلك الفنان الألماني «غينريخ تسيلي» (1858ـ 1929م) الذي صوّر في رسومه الظواهر الاجتماعية السلبية، وصور حياة بؤساء برلين وأسس مجلة (ايلنشبيغل) عام 1928م. وكذلك إلى الفنان «كيتي كولويتس» (1867ـ 1945م) الذي صور في رسومه أعمالا تاريخية، مثل سلسلة رسومه التي نفذها لتصوير أحداث الحرب الفلاحية الألمانية عام 1903ـ 1908م وسلسلة رسومه التي تصور انتفاضة عمال النسيج، والتي نفذها عام 1897ـ 1898م.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد ازدهر الكاريكاتير بشكل سريع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بسبب الأحداث العاصفة التي مرت بها، وكذلك بسبب رفد الولايات المتحدة المستمر بالرسامين الأوربيين المهاجرين إلى امريكا.

ومن الفنانين الأمريكيين يمكن ذكر الفنانين (دوف) و (أموس دوليتل) اللذين ليس هناك معلومات عن تاريخ ولادهم وتاريخ وفاهم، و«ويليام تشارلز» (1776 ـ 1820م)، و«أدوارد كلي» (1799 ـ 1857م) و«جوزيف كيبلر» (1838 ـ 1894م) و«فريدريك أوبير» (1857 ـ 1902م) و«توماس ناست» (1840 ـ 1902م) وغيرهم من الرسامين الذين عالجوا قضايا اجتماعية مختلفة وخاضوا في المواضيع السياسية بشكل قوي، ومن الرسوم التي يمكن ذكرها في المجال الاجتماعي يمكن التطرق إلى أحد الرسوم الطريفة لـ «تومس ناست» والذي سماه (الذين ينتظرون العاصفة) والذي كان واحداً من رسومه الموجهة لمحاربة الفساد والرشوة المتفشية في أجهزة الحكم، والتي كان بطلها دون منازع محافظ «نيويورك» (تويد) والذي نشره في مجلة (أسبوعية هاربر) في 22 حزيران 1871م حيث يصور المحافظ «تويد» والأشخاص المتعاملين معه على

شكل طيور عجيبة برؤوس بشرية يجلسون على حافة هاوية سحيقة بانتظار العاصفة، وفيه يُظهر «ناست» ملامح الغباء في وجه المحافظ وملامح الخبث والدهاء في وجوه أنصاره (الشكل 115). وكذلك يمكن الإشارة إلى رسم «كيبلر» (أهلاً وسهلاً) والذي يصور فيه الفنان «العم سام» الذي كان الوجه الخير لأمريكا في ذلك الوقت، يدعو جمعاً من الناس من مختلف الجنسيات إلى صعود سفينة، نصب عليها العلم الأمريكي (الشكل 116) وهو من الرسوم الكاريكاتيرية الودية. وكذلك إلى رسم «كلي» (الغاء بنك الولايات المتحدة) الذي سنتطرق إليه لاحقاً بشكل مفصل (الشكل 117). أما في الوطن العربي فإن فن الكاريكاتير ظهر إلى الوجود في بداية القرن العشرين ولم يشتد عوده إلا في أواسط القرن العشرين، حيث أصبح له جمهوره الواسع وممارسوه من الفنانين. وربما لو بحثنا بشكل عميق لوجدنا رسومات تعود إلى ما قبل القرن العشرين. وأسباب تأخر ظهور هذا الفن عديدة منها الموضوعي ومنها الذاتي، ومن الأسباب الموضوعية التي يمكن الحديث عنها الحالة المتخلفة للوطن العربي في ظل الاحتلال التركي ومخلفاها، ومن الأسباب الذاتية يمكن التنويه إلى أن فن السخرية عند العرب لاقى رواجه الواسع في الأشكال الادبية بشكل أساسي وأصبح التوجه نحو السخرية التشكيلية واضحاً فقط في أواسط القرن العشرين كما أسلفنا.

وهكذا يمكن القول: إن الكاريكاتير دخل القرن العشرين فناً متجذراً في الجمهور له شعبيته الواسعة وأخذ لنفسه صدىً لدى أعداد كبيرة من الفنانين، وربما من المغامرة الحديث عن تطور الكاريكاتير في القرن العشرين على المستوى العالمي فقد أصبح عدد الرسامين في هذه الفترة لا يحصى واتسعت مجالات النشر وكثرت الصحف لدرجة يجعل الخوض في مثل هذا البحث عملية محكومة بالفشل مسبقاً، وللقيام بمثل هذا العمل يمكن أخذ كل بلد أو قارة أو منطقة على حدة، والقيام ببحث خاص بها ونحن نعتقد أننا تعرضنا لمعظم الأسماء المهمة

في عالم الكاريكاتير إلى القرن التاسع عشر ونكتفي بهذا القدر على أمل التطــوق إلى أسماء أخرى من مختلف العصور في الفصل الذي يعالج دور الكاريكاتــــير في الصراعات السياسية والاجتماعية والذي سيحتل مكاناً لاحقاً من صفحات هذا الكتاب.

ولكننا قبل أن نفعل ذلك لا بد لنا من الحديث ولو بشكل مختصر عــــــن فـــن (الرسوم المتحركة) الذي يعتبر برأينا أحد الفنون التي تطورت عن الكاريكاتــير، بل و ابن الكاريكاتير الشرعي حتى قبل أن يكون ابناً للسينما لأن فن الرســـوم المتحركة ظهر كما سنرى قبل ظهور السينما على أيدي رسامي كاريكاتير. أمـــا ظهور السينما فقد جاء ليطور هذا الفن وليس ليظهره إلى الوجود، ولهذا سنقوم باستعراض مختصر لظهور فن الرسوم المتحركة وتطوره عبر التاريخ.



الشكل (98)

(الجزار) «رولاندسون»، 1790م.



الشكل (99)

(الحذاء يعالج زوجته الفاجرة)، «رولاندسون»، 1809م.



الشكل (100)

(ثكنة فرنسية)

«رولاندسون»، 1791م.



الشكل (101)

(المستشار)

«رولاندسون» 1801م.



الشكل (102)

(الرشوة، أو المقامر والفارس في سباق الخيل) «رولاندسون».



الشكل (103)، (البصارة)، «غيلري»، 1804م.



الشكل (104)

(على الزاوية قرب البنك،

أو تربية الآباء)

«غيلري»، 1797م.



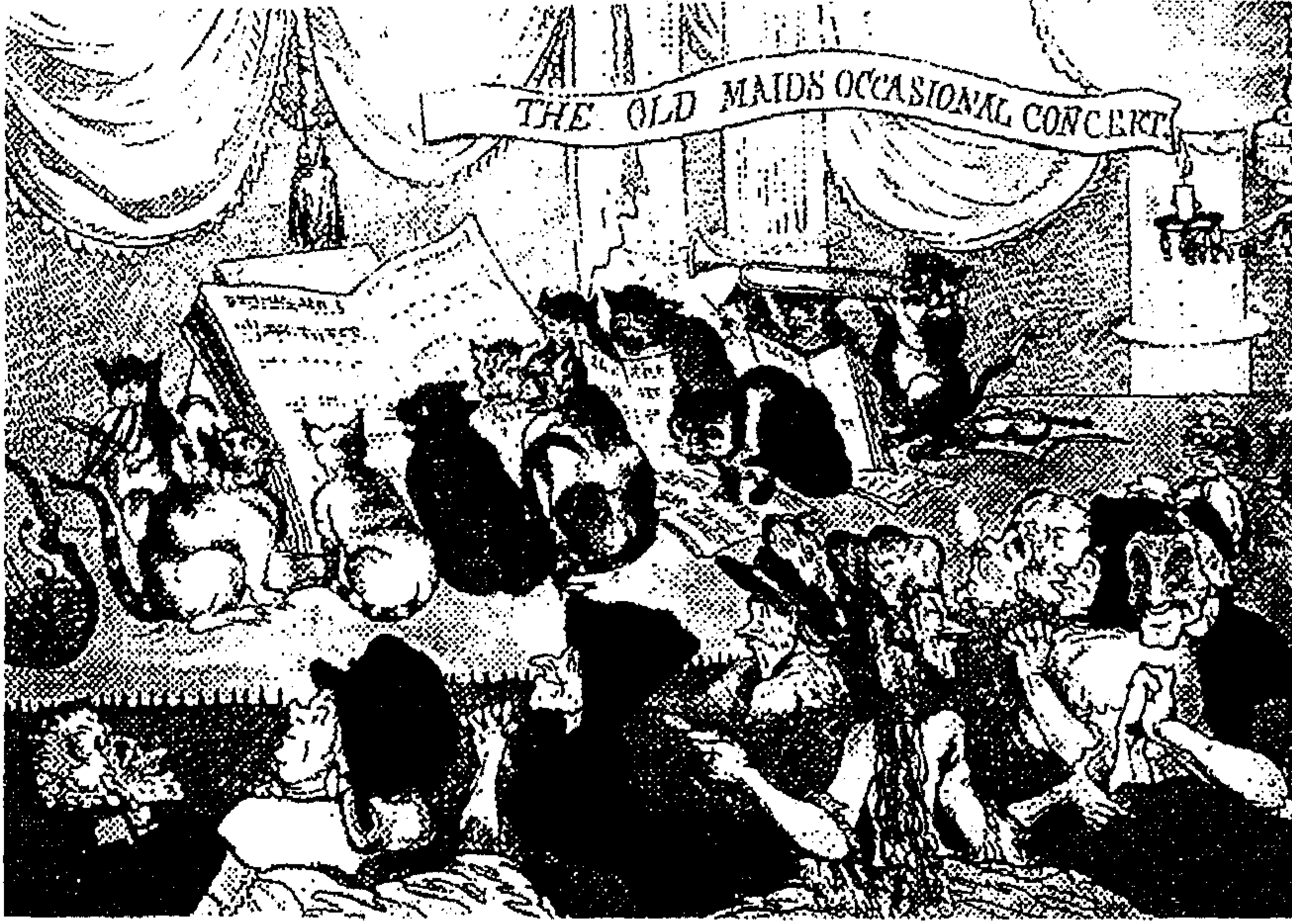
الشكل (105)

(أفضلية فساتين الموسلين ، أنظروا إلى نساء الموضة في بريطانيا)، «غيلري»، 1802م.



الشكل (106)

(الأبطال يسدون جوعهم في محل الحلويات، أو نقل الحراسة إلى سان جيمس)، «غيلري»، 1797م.



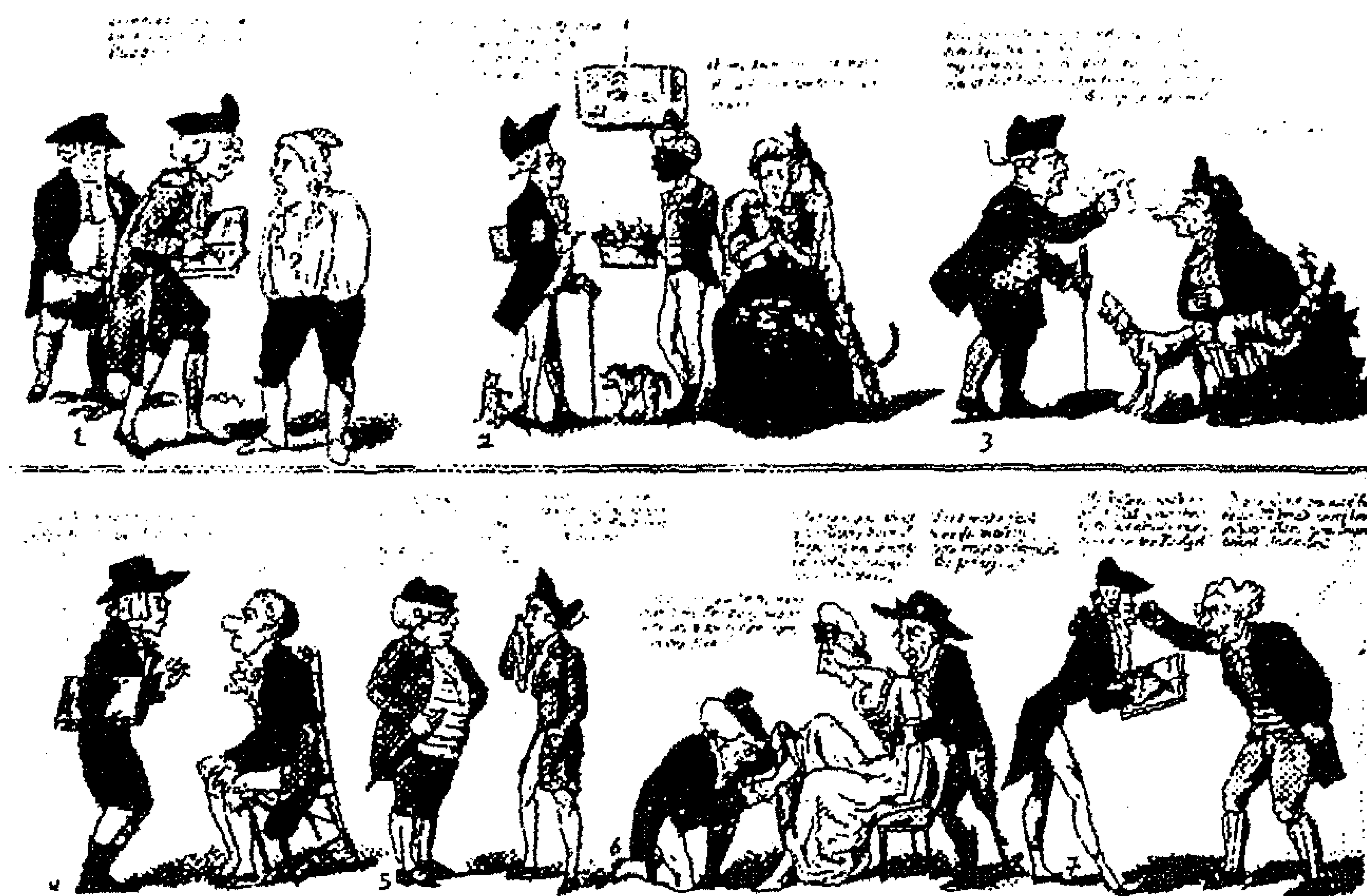
الشكل (107)

(حفل للعوانس)، «نيوتن»، 1795م.



الشكل (108)

(قصة طويلة)، «بانبيري».



الشكل (109)،

(التنبؤات، أو الضرائب المقبلة)، «فودفارد»، 1799م.



الشكل (110)، (مجموعة الأقزام)، «فودفارد»، 1796م.



الشكل (111)

(هذا يمكن إطلاق سراحه، فهو لم يعد خطراً)

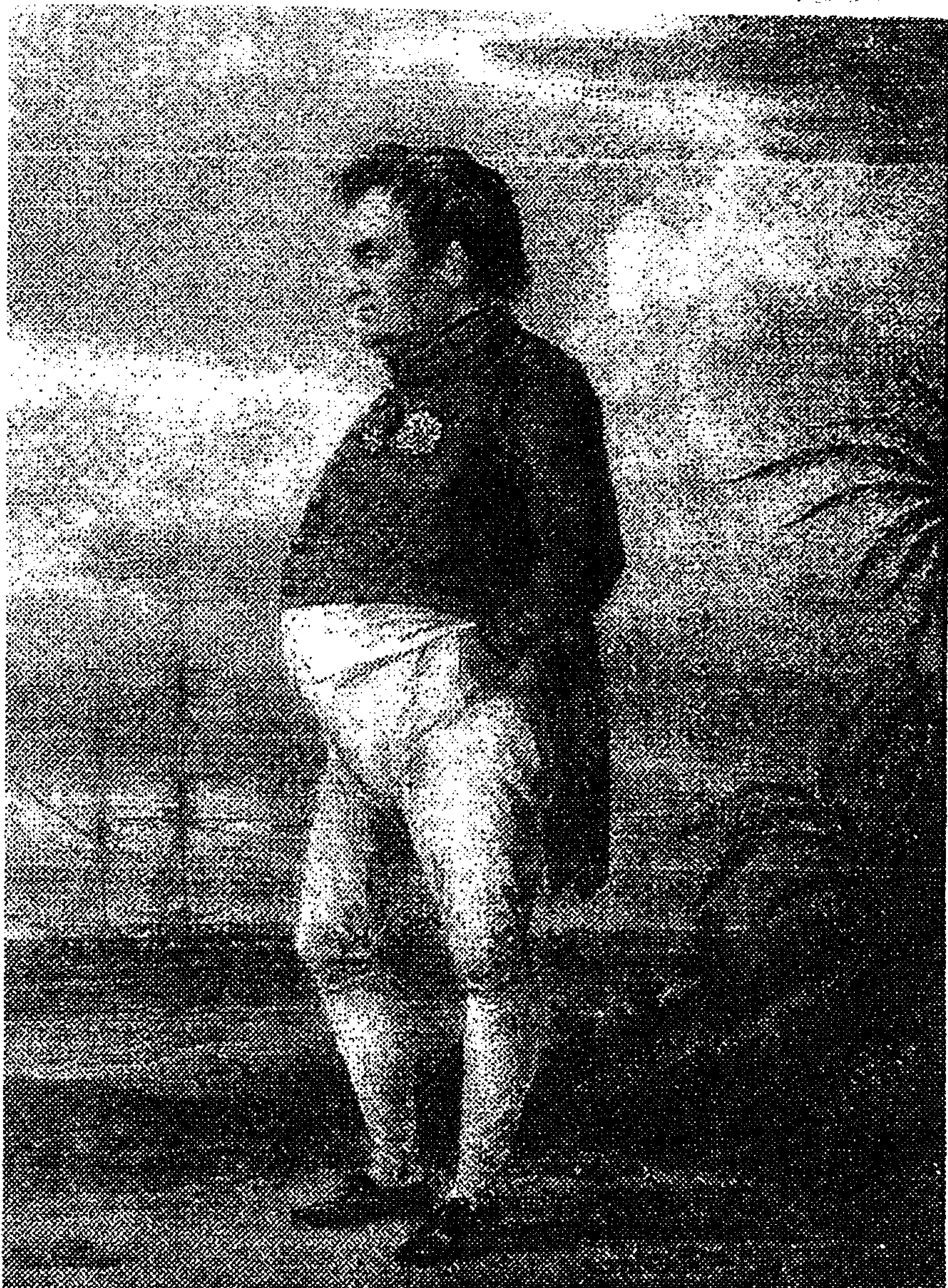
«دومييه»، 1834م.



الشكل (112)، (اليوم)، «ستينلين» ، 1894 م.



الشكل (113)، (غداً)، «ستينلين» ، 1849 م.



الشكل (114)

«نابليون بونابرت» على جزيرة القديسة هيلانة.

«أرلوفسكي»، 1823 م.



الشكل (115)، (الذين ينتظرون العاصفة)، «ناست»، 1871 م.



الشكل (116)، (أهلاً وسهلاً)، «كيبلر»، 1876 م.



الشكل (117)، (إلغاء بنك الولايات المتحدة)، «كلي»، 1840م.

من تاريخ فن الرسوم المتحركة

إن الكثير من الباحثين في مجال فن الرسوم المتحركة تماماً كما في مجال الكاريكاتير يعتقدون أن لهذا الفن جذوره المغرقة في القدم، ورغم أن بعضهم يؤكد أن بلد الرسوم المتحركة الأم هو فرنسا، فإن هؤلاء الباحثين يؤكدون أنه في السنين الأولى بعد الميلاد كما تشير الدلائل كان هنالك مثل هذا الفن، والذي كان يتمثل آنذاك بألعاب كانت دارجة في بلدان الشرق وخاصة في «كمبوديا» القديمة، وكانت هذه الألعاب تستخدم في مسرح أطلق عليه فيما بعد، مسرح الظل.

كان عدد غير كبير من الممثلين والرواة إضافة إلى مئات المتفرجين يتجمعون على سفح جبل لمشاهدة عرض كان يبدأ مع حلول الظلام ويستمر ساعات طويلة، وكانت المواضيع الأساسية لهذه العروض هي الحكايات الشعبية والأساطير الدارجة، وكانت الرسوم المستخدمة تمثل الآلهة والبشر والحيوانات، وكانت هناك رسوم تمثل المناظر الطبيعية، وكانت هذه الرسوم مصنوعة من جلود الجواميس وكانت تلون بألوان صارخة ويثبت كل واحد منها على عودين من القصب.

كانت أنظار المشاهدين تنشدّ نحو شاشة بيضاء من الكتان مشدودة إلى أوتاد وتشكل الجدار الرابع لحجرة من ثلاثة جدران أنشئت لهذا الغرض، وعند الحائط المقابل للشاشة من الداخل كانت تتوهج مصابيح باهرة، وبين الشاشة والمصابيح كان الممثلون يقومون بحركات راقصة مقررة في العرض، وهكذا كانت ظلال الرسوم تسقط على الشاشة التي كان المشاهدون يتجمعون قبالتها، وإضافة إلى الممثلين فقد كان هناك رواة وموسيقى تصويرية.

وفي مخطوطات تعود إلى أعوام 840 ـــ 907 ميلادي يـــدور الحديـــث عـــن مسرح أشباح هو نفسه مسرح الظل، وكان يدعى (فايانغ ـــ كوليت) وفي هذا المسرح حلت الألعاب المنفذة على جلود الجواميس أيضا محل الرسوم، حيـــث كان الرأس والأطراف في هذه الألعاب موصولة إلى الجسد بمفاصل تسمح لهـــا بالحركة وكانت هذه الألعاب تضغط على شاشة بيضاء من الخلف ويتم تحريكها بعيدان ثبتت إليها خصيصا لهذا الغرض (الشكل 118) وكانت المســـاحة الـــتي يحتلها الشكل تظهر من الجانب الآخر سوداء، وهذه العروض أيضـــا كـــانت ترافق بالموسيقى التصويرية وأحاديث الرواة. وهذا النوع من المسرح لا يـــزال مستخدما حتى عصرنا الراهن.



الشكل (118)

إحدى الدمى المستخدمة في مسرح، «فايانغ كوليت».

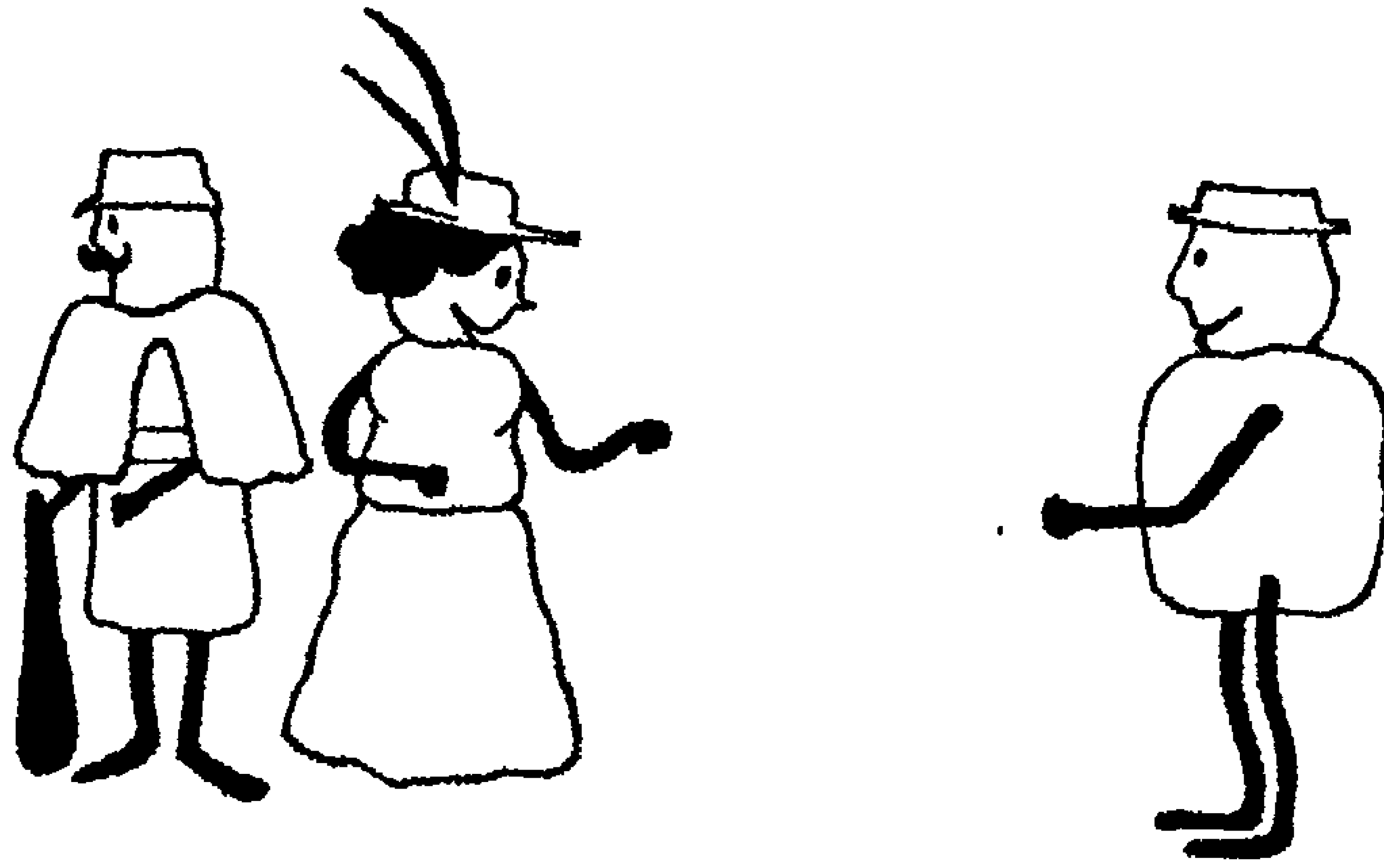
ولكن بغض النظر عن الأساس الذي ربما وضعته هذه الألعاب لفن الرسوم المتحركة، إلا أنها مع ذلك لا تعتبر نوعاً من الرسوم المتحركة تطورت عنها أفلام الرسوم المتحركة المعاصرة.

وأول خطوة في هذا المجال تعود للعالم الفيزيائي البلجيكي «بلاتو» الذي قام في عام 1832م بصناعة آلة لاختبار ظاهرة الاستمرار البصري فصنع ألواحاً كرتونية أسطوانية الشكل على كل منها من 10 إلى 20 رسماً متتابعة الحركة لخيول أو بشر، وكان هذا اللوح يثبت على محور له مقبض يسمح بإدارته باتجاه عقارب الساعة أو بعكس اتجاهها، وأمام اللوح كان يثبت لوح آخر على شكل جدار بين الأسطوانة ومرآة وكانت تدار الأسطوانة فتنعكس الرسوم المتتالية على صفحة المرآة وتوحي بأن هناك حركة تدور. وهكذا يمكن القول إنه ظهر إلى الوجود فن يدعى فن الرسوم المتحركة، وكانت العروض لفترة تقدم بهذه الطريقة الساذجة مما دفع للقيام بمحاولات لتطوير هذا الجهاز فقام الإنكليزي «هورنير» في عام 1834م باستعمال الأشرطة التي تتسع لمئات الرسوم بدلا من الألواح الكرتونية المذكورة، ومع أن هذا الاختراع كان تطوراً واضحاً مقارنة مع الاختراع الذي سبقه، إلا أنه لم يجد انتشاراً واسعاً وذلك لضعف استيعابه للرسوم «الغرافيكية» على سطحه وصعوبة تنفيذها على مساحاته الضيقة. وفي عام 1840م قام النمساوي «يوهاستيوس» بصناعة جهاز يشبه جهاز العرض السينمائي المعاصر حيث كانت الرسوم تنفذ على شريط شفاف يمرر بسرعة من أمام فتحة مضيئة وتسقط الرسوم على شاشة مقابل الفتحة، وهكذا ظهرت أولى أشكال الرسوم المتحركة التي تسقط على شاشة، إلا أن هذا الجهاز أيضاً كان يفتقر إلى القدرة العملية مما ترك الباب مفتوحا للبحث عن اختراعات جديدة.

وأخيراً وفي عام 1877م قام الفنان الفرنسي الموهوب «اميل رينو» بعرض اختراعه البصري الذي سمي (تراكسينوسكوب)، وفي هذا الوقت كانت قد ظهرت مواد حساسة للضوء كانت تطلى على صفائح مرنة شفافة والتي تطور عنها التصوير فيما بعد، فقام «إميل رينو» بتنفيذ عدة مئات من الرسوم على هذه الأشرطة الحساسة للضوء، وكان كل رسم يتمم الرسم الذي قبله، وكانت الرسوم في جهاز «رينو» توصل بوَصلةٍ من اليمين إلى اليسار إلى أسطوانة كانت تثبت على محورها عدسة موشورية كانت الرسوم تسقط عليها متتابعة ومنها كانت هذه الرسوم تنبعث إلى شاشة العرض.

إن هذه الرسوم الصامتة التي كانت مدة عرضها تستمر من 7 إلى 15 دقيقة هي في حقيقة الأمر أولى أفلام الرسوم المتحركة كما يؤكد الكثيرون، ومخترعها الفرنسي «إميل رينو» يعتبر مخترع فن الرسوم المتحركة، وعام 1877م هو عام ظهور الرسوم المتحركة إلى الوجود.

وقد جاء اختراع الأخوين الفرنسيين «لومير» لآلة التصوير السينمائي في عام 1895م ليخدم بشكل كبير تطور فن الرسوم المتحركة، لأن هذه الآلة أعطت المجال لتصوير الحركات المتتابعة للهدف المصور على شريط التصوير نفسه، وكان أول من استخدم الآلة لإنتاج فيلم من الرسوم المتحركة هو الفنان الفرنسي «إميل كول»، وكان اسم هذا الفلم (مغامرات البانتوشيين) (الشكل 119) حيث قام «كول» برسم صورة خاصة لكل كادر في الشريط تبعه برسم آخر يشبه الرسم الذي قبله مع إضافة واحدة تختلف عنه هي الحركة التالية للرسم الذي قبله، وقد تطلب فيلمه الذي بلغت مدته الدقيقتين ما يقارب الألفي رسم. إن هذا العمل كان في الحقيقة من الأعمال المضنية وتطلب الكثير من الجهد والصبر، إلا أن هذا الجهد لم يذهب سدىً حيث دخل اسم «كول» التاريخ كمؤسس لفن الرسوم المتحركة السينمائي.



الشكل (119)

(أبطال فلم الرسوم المتحركة)، لـ «إميل كول».

إن (مغامرات البانتوشيين) لـ «كول» أثارت الاهتمام بالرسوم المتحركة لدى الكثير من الفنانين والمخرجين، فأخذوا بالبحث عن الطرق والأساليب لتطوير هذا الفن ودفعه إلى الأمام وهكذا قام الأمريكي «ستيوارت بليكتون» ولأول مرة بتصوير فيلم رسوم متحركة يعتمد الأشكال المجسمة وكان اسم الفلم (فندق الأشباح) كما قام بإنتاج فيلم يعتمد الرسوم سماه (الريشة السحرية الخالدة). وهكذا فإن أفلام الرسوم المتحركة أخذت تلقى شعبية واسعة في مختلف بلدان العالم وعلى الأخص بلدان أوربا، ولأن العمل في الرسوم المتحركة كان يتطلب جهوداً كبيرة وترافقه صعوبات كثيرة فقد أخذ المتحمسون لهذا الفن في البحث عن سبل جديدة لتسهيل العمل في الرسوم المتحركة وتقليل كمية الرسوم المطلوبة، وأول مكسب في هذا المجال كان التوصل إلى إمكانية التصوير باستخدام الأشكال الملساء، والتي كان يتلخص محتواها بالتالي: كانت الأشكال تصنع من الورق المقوى مع مفاصل مخفية كانت توضع من الجانب

الخلفي للرسم وكانت هذه الأشكال تصور ويتم تغيير الوضعية يدوياً قبل التقاط كل كادر، وهذه الطريقة مازالت تستخدم حتى الآن كإحدى أساليب إنتاج الرسوم المتحركة.

لقد لاقى فن الرسوم المتحركة تطوره اللاحق في الولايات المتحدة على يد الفنان الشهير «وولت ديزني» في العشرينات من القرن العشرين، حيث قام الفنان «وولت ديزني» بتقسيم الرسم إلى قسمين أحدهما ثابت والآخر متحرك، وكان القسم الثابت هو الخلفية أو الديكور في الفيلم وكان عادة يستخدم في عدة أفلام، أما القسم المتحرك فيتألف من الرسوم التي تمثل أبطال الفيلم والتي كان يتم تبديلها بعد كل لقطة، هذه الطريقة وفرت الكثير من الجهود وسهلت العمل في إنتاج أفلام الرسوم المتحركة حيث أصبح الرسام بغنى عن إعادة رسم الخلفية في كل رسم من الرسوم، وعدا عن ذلك فقد أفسحت هذه الطريقة المجال لاستخدام الخلفية الملونة واستخدام الكثير من التفاصيل التي كانت تشكل عائقاً وهدراً للوقت بسبب إعادة رسمها في كل كادر قبل ذلك.

ومكان الورق استخدم «وولت ديزني» البلاستيك الشفاف مما سهل إلى درجة كبيرة عملية نسخ الرسوم وقسم الفنانين العاملين في الرسوم المتحركة إلى قسمين: قسم يرسم الخلفية وقسم يرسم الأبطال. وقد قام «وولت ديزني» كذلك بإنتاج نوع جديد من الأفلام القصيرة ذات المحتوى الكوميدي مستخدماً المبالغات الكاريكاتيرية، والحركات التي تترك انطباعاً كوميدياً، وكذلك المفارقات غير المتوقعة في أحداث الفيلم. وقد ألف «وولت ديزني» أكثر من 600 فيلم رسوم متحركة، من بينها (فتاة الثلج والأقزام السبعة) و(الخنازير الصغيرة الثلاثة) و(بينوكيو) و(بيمبي) و(السيدة والمشرد) و(كتاب الغابة) وغيرها ويعتبر «ميكي ماوس» واحداً من أشهر أبطال «وولت ديزني» بل أشهر شخصية من شخصيات الرسوم المتحركة في العالم، ولا تزال تقنيات «ولت ديزني» تستعمل حتى أيامنا هذه.

أما أول فيلم استخدم الدمى فيعود للروسي «فلاديسلاف ستاريفيتش» حيث قام في 1910م بإنتاج فيلم يعتمد على تصوير الدمى والتي كانت كذلك تحرك في كل لقطة على حدة وأسمى الفلم (حرب الخنافس ذات القرون) وكان «ستاريفيتش» عدا عن كونه الفنان الذي صنع الألعاب، مخرجاً ومصوراً وكاتب سيناريو لهذا الفلم، أي أنه قام بكافة الأعمال المطلوبة لهذا الفلم وحده.

وفي الفترة الأخيرة أصبحت أجهزة «الكومبيوتر» تستخدم بشكل واسع في مجال الرسوم المتحركة وتلاقي الرسوم المتحركة بوساطة «الكومبيوتر» تطورها السريع الموافق لتطور هذا العلم وليس من المستبعد أن يقوم «الكمبيوتر» في المستقبل باستبعاد كافة التقنيات المستخدمة حتى الآن والحلول محلها كلياً وذلك للسهولة والسرعة التي ترافق إنتاج أفلام الرسوم المتحركة بمساعدة «الكومبيوتر».

ولا تقتصر أفلام الرسوم المتحركة على الأطفال، فهنالك كمية كبيرة من أفلام الرسوم المتحركة الموجهة للكبار وفي موضوعات كثيرة جداً من السياسة إلى الاقتصاد إلى التعليم إلى الرياضة الى الجنس ..الخ..

الكاريكاتير في الصراعات السياسية عبر التاريخ

إن الكاريكاتير منذ ظهوره كفن مستقل، على أعتاب القرن الثامن عشر انغمر في الصراعات الاجتماعية والسياسية حتى أذنيه كما رأينا إلا أن هذا لا يعني أنه قبل تكوّن فن الكاريكاتير المستقل لم يكن للتشكيل الساخر علاقة بالسياسة فالكثير من الباحثين يرى أن للرسوم الكاريكاتيرية المصرية التي تطرقنا إليها رموزاً تعبر عن الاحتجاج ضد السلطة في هذا الرسم أو ذاك وإن كنا لن نسعى إلى تحليل هذه الرسوم لدحض هذه الفكرة أو تأكيدها فإننا موافقون على أن لبعض هذه الرسوم هدفاً سياسياً بحتاً، كذلك الرسم الموجود في متحف الكاريكاتير في بريطانيا والذي يسخر فيه الرسام من أخلاق البلاط والذي أشرنا إليه أيضا.

والرسوم الساخرة منذ بدء التاريخ كانت ترسم أصلاً ليس للإضحاك فقط وإنما لتحقير طرف ما وإن كان التحقير يطال الأقزام الأفارقة في الرسوم الرومانية والهيلينية بشكل غير مقصود فإن الإغريق كانوا يتقصدون إهانة عدوهم وآلهته من خلال الرسوم الساخرة التي كانوا يزينون بها جدران بيوتهم الخارجية، ويقال إن «بوزون» الذي تطرقنا إليه أيضاً كان من الرسامين الذين ظهرت رسومهم كنتيجة للصراع السياسي الدائر في اليونان والتي يوازيها بعضهم بالسخرية السياسية في كوميديا «أرسطوفان» ويرى أنه كان لا بد من وجود تشكيل سياسي ساخر في ذلك الوقت ورغم أن رسوم «بوزون» لم يتبق منها شيء حتى الآن والمعلومات عنه قليلة وتقتصر على ما ذكر في بعض مؤلفات أرسطو حوله فإننا أيضاً لا نرى ما يجعل هذه الفرضية بعيدة عن الواقع،

وهذا بالتالي يدفعنا إلى التأكيد أن فن الكاريكاتير كان منذ نعومة أظفاره فناً موجهاً يستخدم كسلاح فعال في السياسة وذلك بحكم مضمونه الساخر، ولكننا مع ذلك نؤكد أنه رغم أن الرسم التشكيلي الساخر يمكن أن يكون قد لعب دوراً ما أو ساهم أو تطرق بهذا الشكل أو ذاك إلى السياسة في الحضارات القديمة فإنه ليس هناك ما يؤكد أن الكاريكاتير ترك تأثيره الكبير في مجال السياسة كما هو الحال في النصف الثاني من الألف الثاني بعد الميلاد، حيث أن الكاريكاتير في هذه المرحلة ساهم بنشاط وفعالية في الحياة السياسية والاجتماعية ونادراً ما نعثر على رسم يقصد منه الفكاهة فقط بين الرسوم الكاريكاتيرية العائدة لهذه المرحلة، لأن الكاريكاتير كان يعالج في معظم الأحيان في الموضوعات التي يتناولها الظواهر الاجتماعية السلبية والأوضاع السياسية في هذا البلد أو ذاك إلى أن تحول إلى طرف في الكثير من النزاعات وسلاحاً فعالاً من الأسلحة المستخدمة فيها لا يقل عن الأسلحة الأخرى أهمية إن لم يتفوق عليها كما سنرى.

وأول ما استخدم الكاريكاتير كسلاح سياسي كان في فترة حرب الإصلاحات الدينية التي قادها «مارتن لوثر» ضد الكنيسة الكاثوليكية في «الفاتيكان»، والذي يقول في أحد أحاديثه داعياً إلى تكريس السخرية كسلاح في هذا الصراع ضد الكنيسة الكاثوليكية: (إن القساوسة والخوارنة يجب أن يُرسموا على جميع الجدران وحتى على أوراق اللعب بشكل يجعل الناس يشعرون بالقرف عندما ينظرون إليهم أو يسمعون عنهم) وهذا ما كان بالفعل، حيث كانت الرسوم الموجهة ضد الكنيسة الكاثوليكية ترسم على الجدران وعلى قصاصات من الورق تعلق على جذوع الأشجار في الطرق التجارية والطرق التي تخترق الغابات وفي كل مكان يمكن أن يتواجد فيه البشر، ويُرجِع الكثير من الباحثين انتصار «مارتن لوثر» في هذه الحرب إلى عملية استخدام الكاريكاتير بالذات.

ولعل أشهر الرسوم المنشورة في هذا المجال هو ذلك الرسم الذي يصور البابا على عرش الفاتيكان على هيئة حمار (الشكل 120) وكذلك سلسلة الألماني «لوكاس كراناخ» (1472 ــ 1553م) (الدجال وانفعالات المسيح) ولم يشتهر «كراناخ» بشكل عام برسومه الساخرة، إلا أنه ربما نفذ هذه السلسلة من الرسوم بسبب صداقته الشخصية مع «مارتن لوثر».



الشكل (120)،

(رسم كاريكاتيري موجه ضد البابا)، 1545م.

وهكذا تكون الآمال التي عقدها «مارتن لوثر» على الكاريكاتير قد تحققت.

ولكن الفاتيكان لم يقف مكتوف الأيدي مقابل هذه الهجمات إذ قام بالدعوة إلى تصوير ممثلي الإصلاحات بنفس الأسلوب، ولكن الفاتيكان لم ينظم العملية كما نظمها «مارتن لوثر» وذلك لعدم رؤيته في الكاريكاتير ذلك السلاح الفعال، إضافة إلى أن التعاطف مع الفاتيكان من قبل الفنانين بشكل عام كان أقل بكثير من تعاطفهم مع «مارتن لوثر»، وربما بسبب الكاريكاتير بالذات، حَرّم الفاتيكان استخدام المبالغة في رسم اللوحات الدينية في الكنائس.

ومن الصراعات المشهورة التي استخدم فيها الكاريكاتير كانت الثورة الهولندية البورجوازية (1566 ــ 1609م) والتي كانت أول ثورة بورجوازية في التاريخ، حيث قام الرسامون الهولنديون بالسخرية من الإسبان ومن قادة الجيش الإسباني والنبلاء الذين كانوا يبايعون البلاط الإسباني من الهولنديين، وهنالك رأي يقول بأن الكاريكاتير قد انتشر في أوربا بشكل واسع بالذات بعد هذه الثورة. إلا أن أول بطل بدون منازع للرسوم الكاريكاتيرية كان «نابليون بونابرت» الذي هيج بغزواته المختلفة في جميع الجهات جميع رسامي أوربا بشرقها وغربها لمهاجمته برسومهم الكاريكاتيرية فقد لاحق الكاريكاتير «نابليون» مدى الحياة وحتى بعد الإطاحة به، وقد هاجمه الكثير من الرسامين الألمان والإنكليز و الإسبان والروس وغيرهم.

وقد تميز من بين الرسامين الإنكليز في مجال الهجوم على «نابليون »رسام الكاريكاتير الشهير «غيلري». ويكفي النظر إلى هذه الرسوم وبعد مضي ما يقارب المئتي عام على الأحداث التي تصورها لكي ندرك الوضع المحزن لـ«نابليون »عند رؤيته لتلك الرسوم التي أضحكت منه كل إنكلترا وكل من تسنى له الإطلاع عليها، حيث لم تقتصر الرسوم التي هاجمت «نابليون »على

شخصية «نابليون »فقط فهي عدا عن حياته السياسية قامت بتحقيره فكــــانت بعض الرسوم تصوره كمهرج وبعضها يصوره ككلب أو حيوان آخر، بل إنهــا تعدت« نابليون» لتطال أسرته وأكثر الرسوم إحراجاً كانت تلك التي صـــورت «جوزفين»[26] زوجة «نابليون»، وإضافة إلى «نابليون »وأسرته طـــالت قـــادة الجيش الفرنسي وأعضاء الحكومة والرجال البارزين في فرنسا بشكل عام.

ومن الرسوم التي تطرقت لـــ«نابليون» نذكر رسماً لفنان إنكليزي مجـــهول يصور فيه نابليون على جزيرة القديسة «هيلانة» على هيئة كلب في الســـيرك يقوده ضابط إنكليزي بحبل ويأمره بالرقص بينما يعزف له على طبل وبوق إثنان من الجنود (الشكل 121)، وللرسام الروسي «أرلوفسكي» رسم يحمـــل نفـــس الموضوع وإن كان لا يقسو بهذه الشدة على «نابليون »إذ يكتفـــي بتضخيـــم الكرش وتقصير القامة (الشكل 114) أما الرسام الروسي «تـــيريبينيوف» فقـــد سخر في أحد رسومه من تقهقر الجيش الفرنسي بعد غزوه لروســـيا في رسمـــه (تقهقر فصيلة الخيالة الفرنسية التي دفنت خيولها في روســـيا) (الشـــكل 122) وكذلك فإن الفنان الروسي «شيفلار» عمد إلى تصوير الجيش الفرنسي بشـــكل كاريكاتيري في رسومه التي نذكر منها لوحته (الفرنســـيون فـــئران جائعـــة في مجموعة زوجة المختار فاسيليسيا) والذي يصور فيه إضافة إلى الســـخرية مـــن الجيش الفرنسي حرب العصابات التي خاضها الفلاحون الروس ضد الجيـــش الفرنسي والتي كان من أبطالها مجموعة النساء التي قادها «فاسيلسيا» هذه حيث يصور الرسام مدى ضعف الجنود الفرنسيين الذين حتى في مجموعة النساء هـــذه يبدون كالفئران الجائعة (الشكل 123) ويمكن كذلك الإشارة إلى رسم ســـاخر للفنان الروسي «إيفانوف» يصور فيه فلاحاً روسياً يمسك بعنان حصان كان قد امتطى الزلاجة المربوطة إليه ضابط فرنسي يستعد للهرب، فيقول لـــه الفـــلاح (توقف أنت لست في عربتك) (الشكل 124). وقد وصلت شهرة «نابليون» إلى الولايات المتحدة رغم تأخر الاتصالات في ذلك الوقت فقـــد تمكـــن الرســـام

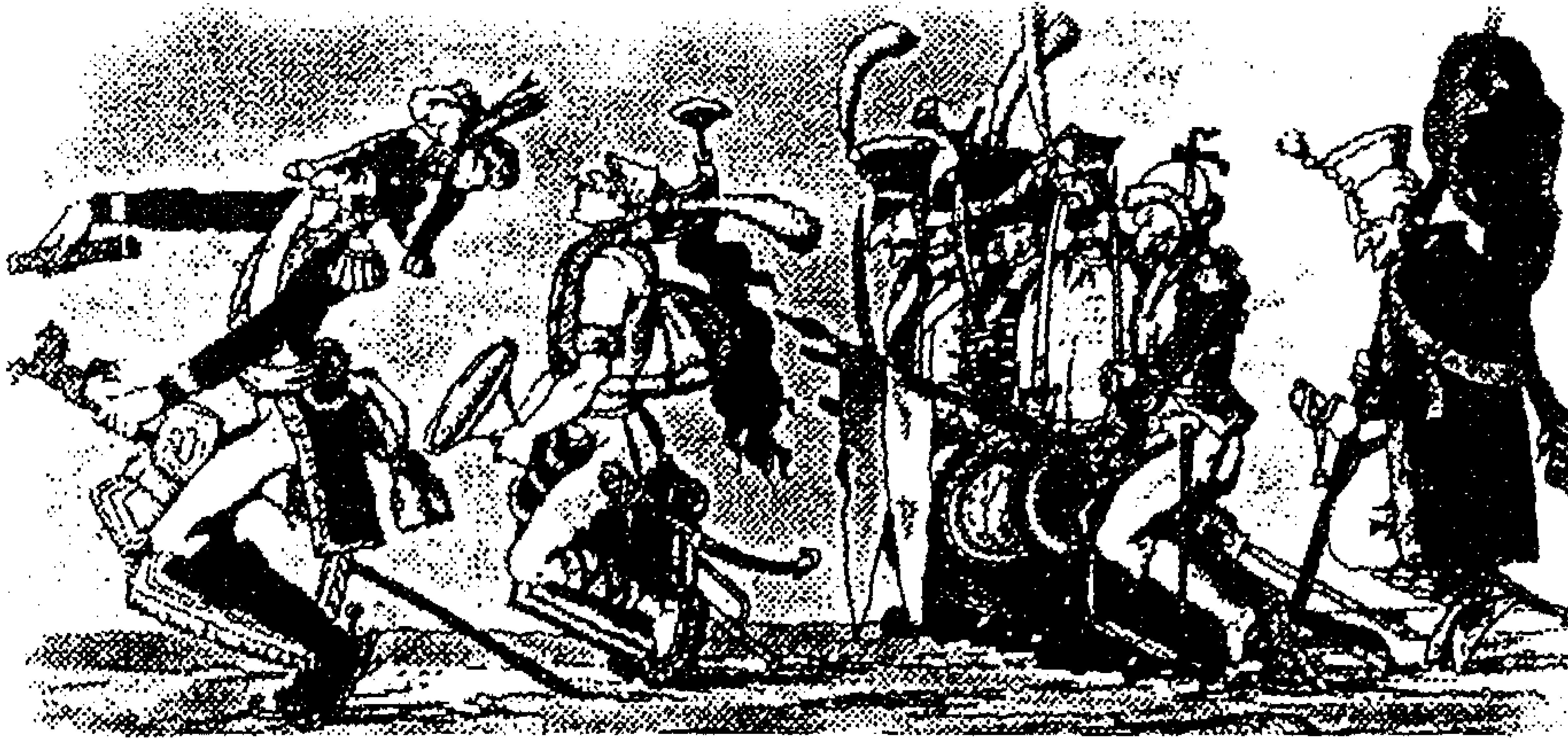
الأمريكي «دوليتل» من التطرق إلى موضوع «نابليون »قبل أن يمضي عليه الوقت بعد ففي رسمه (نابليون في محنة) يستخدم الفنان عناصر الرمز فيصور «نابليون» منقاداً وراء الشيطان الذي يلوح له بالتاج الروسي فوق ظهر حصانه الذي يكبو بفعل الهجوم الذي يتعرض له من جميع الجهات، فالدب الروسي يشدّ بأسنانه العنان والأسد البريطاني يعض على القائمة الخلفية للحصان، والنسر النمساوي ينقضُ من الأعلى بجناحيه اللذين يمثلان بروسيا والنمسا، أمد الملاك المجنح الذي ينفخ في البوق فيرمز إلى النصر يعزف لحن المجد للملك «لودفيغ» الثامن عشر الذي شغل عرش روما وإيطاليا وفرنسا (الشكل 125).

وقد أثارت الرسوم المختلفة التي طالت نابليون عصبيته لدرجة أنه للموافقة على الصلح الذي اقترحته أمريكا بين إنكلترا وفرنسا، وضع شرطاً أساسياً هو معاملة رسامي الكاريكاتير الذين تناولوه في رسومهم معاملة القتلة ومزوري العملة، ومحاكمتهم على هذا الأساس، أما العقوبة التي كانت متبعة لمثل هاتين الجريمتين فهي الإعدام، ولكن هذا الشرط لم يتحقق طبعاً.



الشكل (121) (منفى «نابليون بونابرت»)، على جزيرة القديسة هيلانة)

رسام انكليزي مجهول، من القرن التاسع عشر الميلادي.



الشكل (122)،

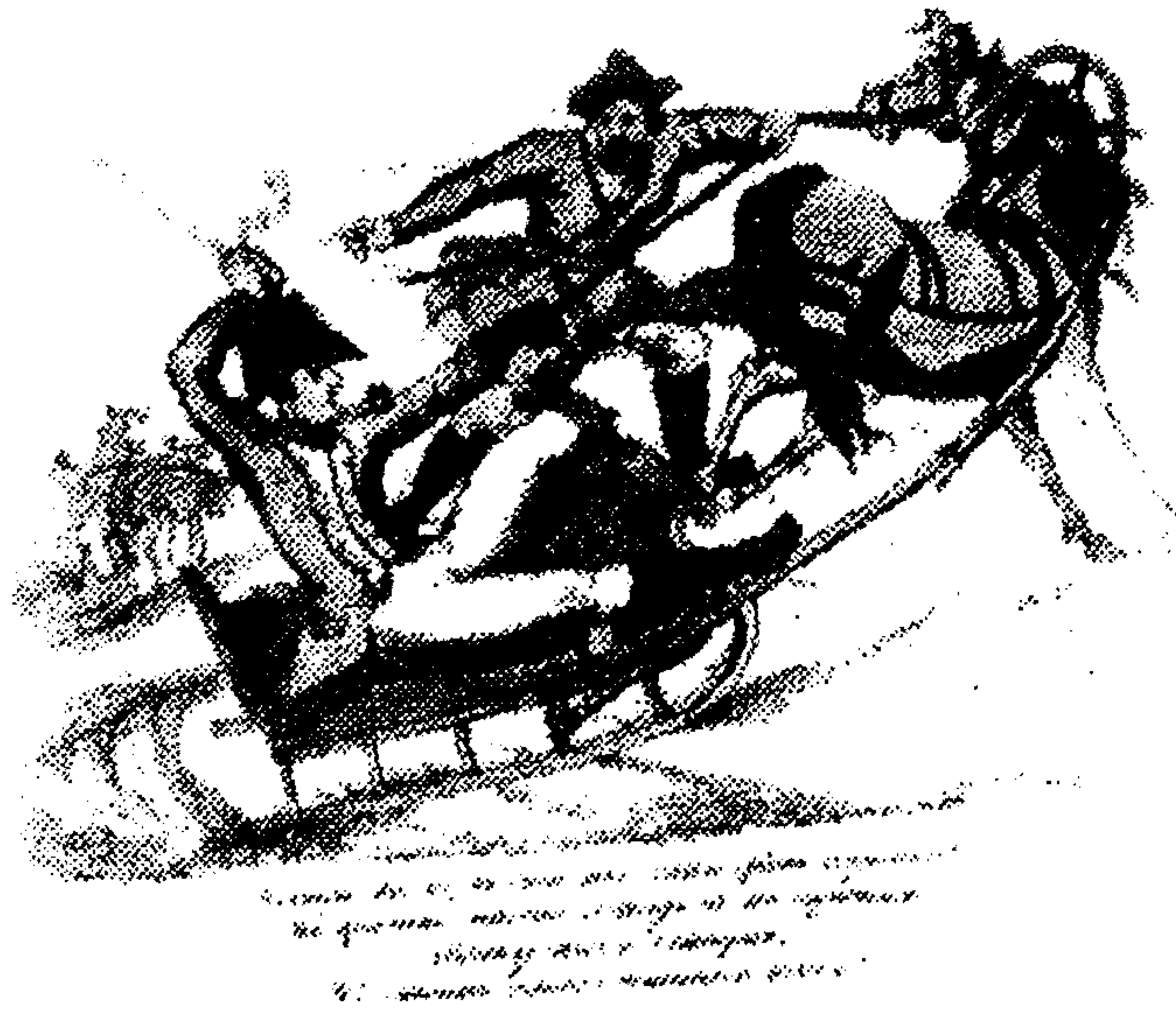
(تقهقر فصيلة الخيالة الفرنسية، التي دفنت خيولها في روسيا)، «تيريبينيوف»، 1812ــ 1814م.



الشكل (123)

(الفرنسيون فئران جائعة، في مجموعة زوجة المختار فاسيليسيا)، «شيفلار»، 1813م.

(فاسيليسيا هي واحدة من الذين قادوا حرب العصابات ضد الجيش الفرنسي أثناء حملة «نابليون» على روسيا).



الشكل (124)

(توقف أنت لست في عربتك)، «إيفانوف» ، 1813 م.



الشكل (125)، (بونابرت في محنة)، «دوليتل» ، 1812م.

ولم يكن حظ «نابليون الثالث» أفضل بكثير من حـــظ عمـــه «نـــابليون بونابرت» فعدا عن الرسوم التي هاجمته في فرنسا فقد تعرض للهجوم في الكثـــير من الرسوم الكاريكاتيرية الروسية التي برز مـــــن خلالهـــا الرســـام الروســـي «ستيبانوف» الذي يمكن تصنيفه كمتخصص بـــ «نابليون الثالث» إذ أنـــه في معظم رسومه يهاجم «نابليون الثالث»، وقد كان سبب استياء الرسامين الروس من «نابليون الثالث» ومن الإنكليز بنفس الوقت هو إنزال قوات البلديـــــن في المدن التي كانت خاضعة لروسيا أثناء حرب القرم (1853 ـــ 1856م) ومن رسوم «ستيبانوف» ضد «نابليون الثالث» نشير إلى رسمه «أذهب إلى القرم، لا أذهـب الى القرم) والذي يصور فيه «نابليون» ينتف شعر شاربيه على مبدأ مثل العاشق الذي ينتف أوراق زهرة ليعرف هل تحبه المعشـــوقة أم لا، (تحبـــني، لاتحبـــني) (الشكل 126) وعدا عن موضوعات حرب القرم فقد تطرق الفنان في هجومـــه على «نابليون» إلى موضوعات أخرى مثل علاقة فرنسا بإنكلترا حيث يصور في أحد رسومه «نابليون الثالث»واقفا على كيس من النقود قابضا علـــــى عنـــق شخصية سياسية بريطانية، أما تلك الشخصية البريطانية فتقول:

(ـــ إنكلترا بدأت تشعر كم أنتم عزيزون عليها، ولكنكم تعـــبرون عـــن شكركم بشكل قوي... إنكم تخنقوننا أيها الجنرال الطيب «نـــابليون». أمـــا «نابليون» فيجيبه:

ـــ لا بد أنكم تمزحون يا صديقي المحترم فأنا فقط أريد أن اهدئ أعصابكم بعناقي لكم كما هدأتم أنتم أعصاب عمي بعناقكم له). (الشكل 127) ويحـــاول الرسام في هذا الرسم تصوير الحقد الذي تكنه فرنســـا بشـــخص «نـــابليون» لبريطانيا ولا ندري هل كانت بريطانيا مغرمة بحب فرنسا، أما في رسوم أخـــرى فيهاجم الفنان «نابليون الثالث» في عقر داره حيث يصور في أحـــــد رســـومه صعود نابليون إلى العرش وتتويجه كمهزلة (الشكل 128) حيث يقوم مجموعة من

رجال الدولة الفرنسية بوضع قبعة «نابليون بونابرت» علـــى رأس «نـــابليون الثالث» قائلين على لسان أحدهم:

ـــــ أعتقد أنه بهذا الشكل ســـيكون مخيفـــا. وفي رســـم آخـــر يصـــور «ستيبانوف» الطريقة التي يخضع بها الفرنسيين ويجبرهم على القبول به (الشكل 129) حيث يقوم «نابليون الثالث» بإلقاء خطاب من منصـــة ويقـــول: (أيـــها الفرنسيون، إن الأمبراطورية هي السلام، والدليل على ذلك خلف ظـــهوركم، والسلام علكم) أما خلف ظهور الفرنسيين فحربات البنادق وفي أسفل الرســـم عبارة ربما تعود للجمهور تقول (عاش نابليون). وللفنان أيضا رســـوم أخـــرى حول نفس الموضوع مثل رسمه الذي يصور فيه «نابليون» يشد الملزمة على ظهر امرأة ترمز إلى فرنسا قائلا: (أنا أصنع لفرنسا كل ما أعرف وأستطيع) (الشكل 130)، وفي رسوم أخرى له يسخر «ستيبانوف» من وضع الجيش الفرنســـي في شبه جزيرة القرم إذ يصور في أحد رسومه جنديا فرنسيا يقول (وها أنا أخيرا في سيفاستوبل) ولكن الجندي الفرنسي ليس منتصرا وإنما هو أسير يمسكه من ياقته جندي روسي ويدفعه إلى الأمام (الشكل 131) وفي رسم آخـــر حـــول نفـــس الموضوع يصور ضابطا فرنسيا يرفع تقريرا عن سير المعـــارك قـــائلا (مدافـــع جلالتكم تحدثت) والضابط هو «سانت ارنو»، أما المقصود من العبارة فـــهو أن كل الجنود قتلوا وبقيت المدافع وحيدة ولذلك فهي تتحدث (الشكل 132).

وفي رسم آخر له يصور «ستيبانوف» تأثير معارك «سيفاستوبل» علـــى الرأي العام الفرنسي حيث يجلس طفل فرنسي على كرسي واضعا قدميه علـــى طاولة في وضعية استرخاء مخاطبا والده قائلا: (أبي، أرني سيفاســـتوبل عندمـــا يحصلون عليها ويجلبوها إلى هنا، يقولون إنها مرعبة)، (الشكل 133). وفي رسوم أخرى له يسخر من الإنكليز ونذكر من هذه الرسوم رسما يســـخر فيـــه مـــن الأدميرال الانكليزي «بيبير» (الشكل 134) ورسم آخر يسخر مـــن الحكومـــة البريطانية التي وعدت بالانتصار وهزم اسطولها في بحر البلطيق (الشـــكل 135)،

وفي رسم آخر يصف حملة التجنيد في بريطانيا عبر حوار بين «بالميرســــتون»[27] و«جون بول»[28]:

(«بالميرستون»: بانتظاركم المجد....

«جون بول»: نحن بحاجة إلى الرفاهية وليس إلى المجد، أما من أجـــل المجـــد فجندوا الفرنسيين فهم يقاتلون من أجل النساء، من أجل كلمة واحدة، وحـــتى من أجل لاشيء، فكيف لا يقاتلون ن أجل مبلغ محترم؟) (الشكل 136).



Ѣду въ Крымъ, не ѣду въ Крымъ

الشكل (126)

(نابليون الثالث: أذهب إلىالقرم، لا أذهب إلى القرم) ، «ستيبانوف»، 1855-1860م.



الشكل (127)

(ـــ إنكلترا بدأت تحس كم أنتم عزيزون عليها، ولكنكم تعبرون عن شكركم بشكل شديد...

أنتم تخنقوننا أيها الجنرال الطيب «نابليون».

نابليون: لا بد أنكم تمزحون يا صديقي المحترم أنا أريد أن أهدأ أعصابكم بعناقي لكم، كما هدأتم أنتم أعصاب جدي).

وفي الجزء العلوي من الرسم على اليمين واليسار جملتان: (الأوضاع في فرنسا والشرق) و(القضايا الداخلية لانكلترا). «ستيبانوف»، 1855 ـــ 1860م.



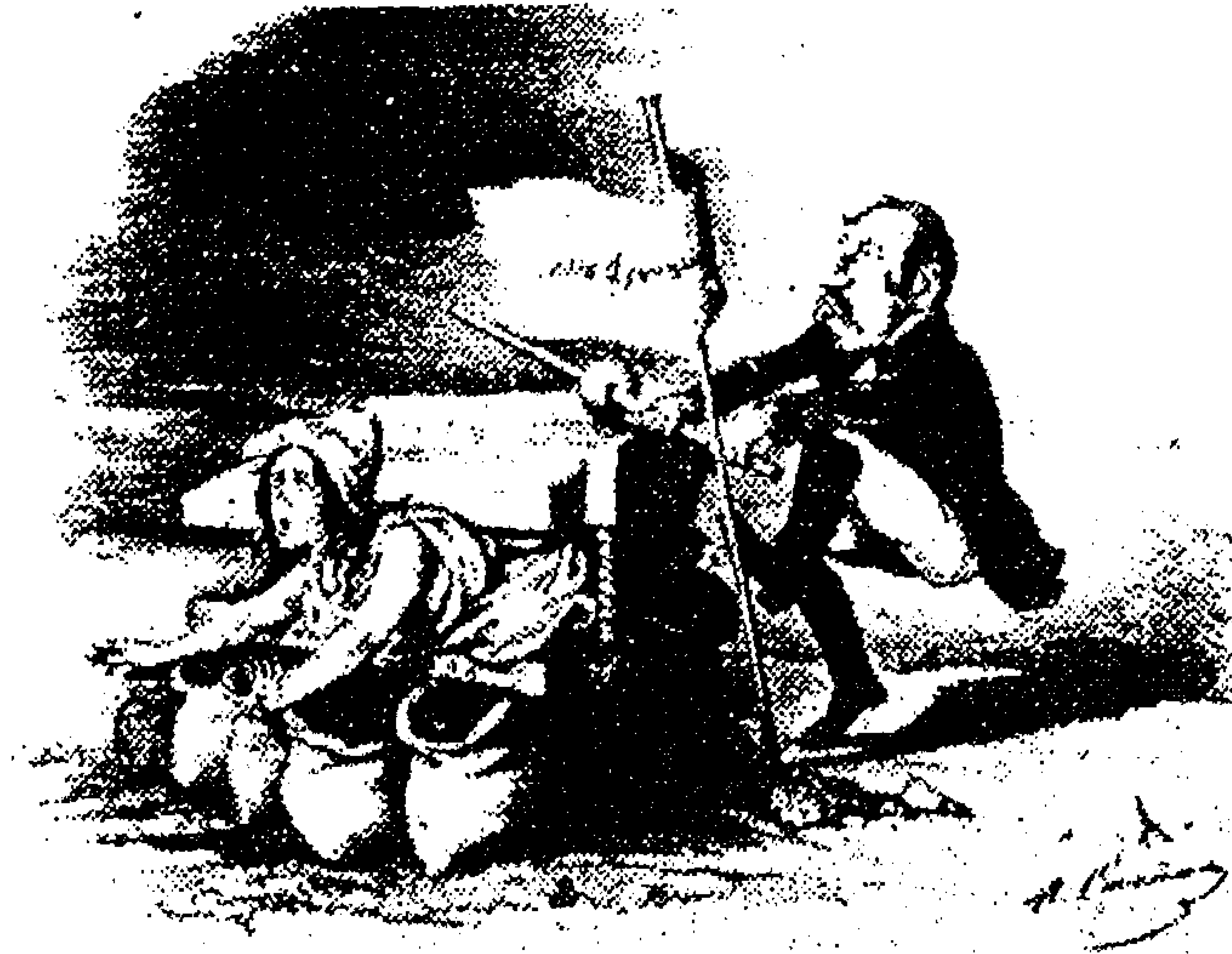
الشكل (128)، (تتويج نابليون الثالث)

(ــ أعتقد أنه بهذا الشكل سيصبح مخيفاً.) «ستيبانوف» 1855ـــ 1860م.



الشكل (129)

(نــابليون الثــالث: أيــها الفرنســيون .. الإمبراطورية هي السلام والدليل على ذلك خلــف ظهوركم، وعليكم السلام. و(عـــاش نــابليون)، «ستيبانوف» ، 1855ـــ 1860م.



الشكل (130)

(نابليون الثالث : أنا أصنع لفرنسا كل ما أعرف وما استطيع .)

«ستيبانوف» 1855 - 1860 م .



الشكل (131)

(وأخيراً ها أنا في سيفاستوبول)

«ستيبانوف» ، 1855 ــ 1860م.

الشكل (132)

(تقرير «سانت أرنو» من القرم:

و... مدافع جلالتكم تحدثت...)

«ستيبانوف»، 1850ـ 1860م.

(المقصود هنا أن المدافع بدأت

تتحدث لأن الجنود جميعهم ماتوا.)

الشكل (133)

(طفل فرنسي: أبي، أرني «سيفاستوبل» عندما

يحصلون عليها ويجلبونها إلى هنا، يقولون أنها مرعبة.

«ستيبانوف»، 1855ـ 1860م.

الشكل (134)

(الأدميرال الإنكليزي «بيير».)

«ستيبانوف»، 1855ـ 1860م.



الشكل (135)

(كاريكاتير يسخر من الإنكليز الذين وعدوا بالانتصار وهزموا في بحر البلطيق.)

«ستيبانوف»، 1855ـــ 1860م.



الشكل (136)

(التجنيد في إنكلترا («بالميرستون» : المجد بانتظاركم ...

«جون بول»: تلزمنا الرفاهية وليس المجد. من أجل المجد جندوا الفرنسيين فهم يقاتلون من أجل النساء، ومن أجل كلمة واحدة، ومن أجل لا شيء، فكيف لا يقاتلون من أجل مبلغ محترم؟)

ومن بين أبطال الكاريكاتير المشهورين كان الزعيم الألماني الفاشي «أدولف هتلر» الذي كان عدا عدوانيته التي تميز بها ذا مظهر وحركات كاريكاتيرية ويحضرنا هنا قول «شارلي شابلن» الذي سخر من «هتلر» مصوراً مظهره الكاريكاتيري قائلاً: (لقد سمحت له أن يقلد مشيتي، وسمحت له أن يقلد شاربي ولكني لا أسمح له أبداً أن يُضحك الناس أكثر مني)، لقد كان «هتلر» من أكثر الزعماء والقادة الذين تعرضوا للسخرية عبر رسوم الكاريكاتير الساخرة فقد كان هدفاً لكل الرسامين في العالم تقريبا وفي وقت واحد ولعل الرسوم التي تسخر من «هتلر» تقدر بعشرات الآلاف فيما لو تم جمعها هذا إذا لم تتخطى هذا العدد بكثير، ولذلك فقد حظي رسامو الكاريكاتير بكراهية خاصة لدى «هتلر» وقد لاقى الكثير من الرسامين الألمان حتفهم لأنهم صوروا «هتلر» قبل صعوده إلى السلطة بشكل كاريكاتيري وكذلك حدث مع الكثير من الرسامين الأوربيين الذين وقعت بلدانهم تحت نير الاحتلال الفاشي في الحرب العالمية الثانية، وكان «هتلر» قد صرح أنه بعد احتلال «موسكو» سيقوم بشنق «ستالين» أولاً، و«ليفيتان» ثانيا[29]، و«الكوكرينكسي» (وهم مجموعة من ثلاثة رسامي كاريكاتير) ثالثاً[30] ولأن الرسوم التي تهاجم هتلر ربما لا تحصى فإننا نشير إلى عدد من رسامي الكاريكاتير الذين هاجموه في رسومهم ومن هؤلاء الرسامين نشير إلى الفنان الروسي «بوريس يفيموف» (الشكل 137) وكذلك إلى الفنان الروسي «فيكتور ديني» (الشكل 138) وفنانين روس كثر مثل «مور» و«مولاخوفسكي» و«روداكوف» و«يونفير» وغيرهم، ومن الفنانين الفرنسيين نشير إلى الفنان «كابرول» (الشكل 139) و(الشكل 140) و«لينغرين» و«اوتو» وغيرهم، وبشكل عام فإنه من الخطأ الاعتقاد بأن فناناً واحداً لم يشارك في هذه الحرب من الفنانين الأوربيين، وللدلالة على الدور الكبير الذي لعبه الكاريكاتير في هذه الحرب نشير إلى تجربة الفنانين الروس الثلاثة (الكوكرينيكسيون) والذين كانوا إضافة إلى عدد آخر من رسامي

الكاريكاتير الروس يدعون إلى اجتماعات القيادة السوفييتية الخاصة بالإجراءات الدفاعية أثناء الحرب العالمية الثانية والذين كانت رسومهم تنشر في الصحافة السوفييتية وإضافة إلى ذلك كانت تطبع على شكل مناشير كانت تلقى بواسطة الطائرات على تجمعات الجيوش الألمانية وكانت ترفق بعبارة فحواها أن هذا الرسم الكاريكاتيري هو البطاقة التي تسمح لك بتسليم نفسك دون أن تصاب بأذى، وفعلاً فعند استسلام الكثير من الجنود الألمان كانوا يبرزون هذه الرسوم. (أنظر الشكل 141 من رسوم الكوكرينيكسيون).

إن الكاريكاتير كسلاح فعال استخدم في كافة الحروب التي تلت الحرب العالمية الثانية ولو ألقينا نظرة سريعة على مجموعة من الرسوم الكاريكاتيرية العربية كنموذج لاقتنعنا تماماً بهذا الكلام فمعظم الرسوم الكاريكاتيرية العربية تصور الصراع مع الكيان الصهيوني ولا يستثنى من هذا الكلام رسام واحد بدءاً من سواحل الخليج وانتها بسواحل المحيط.

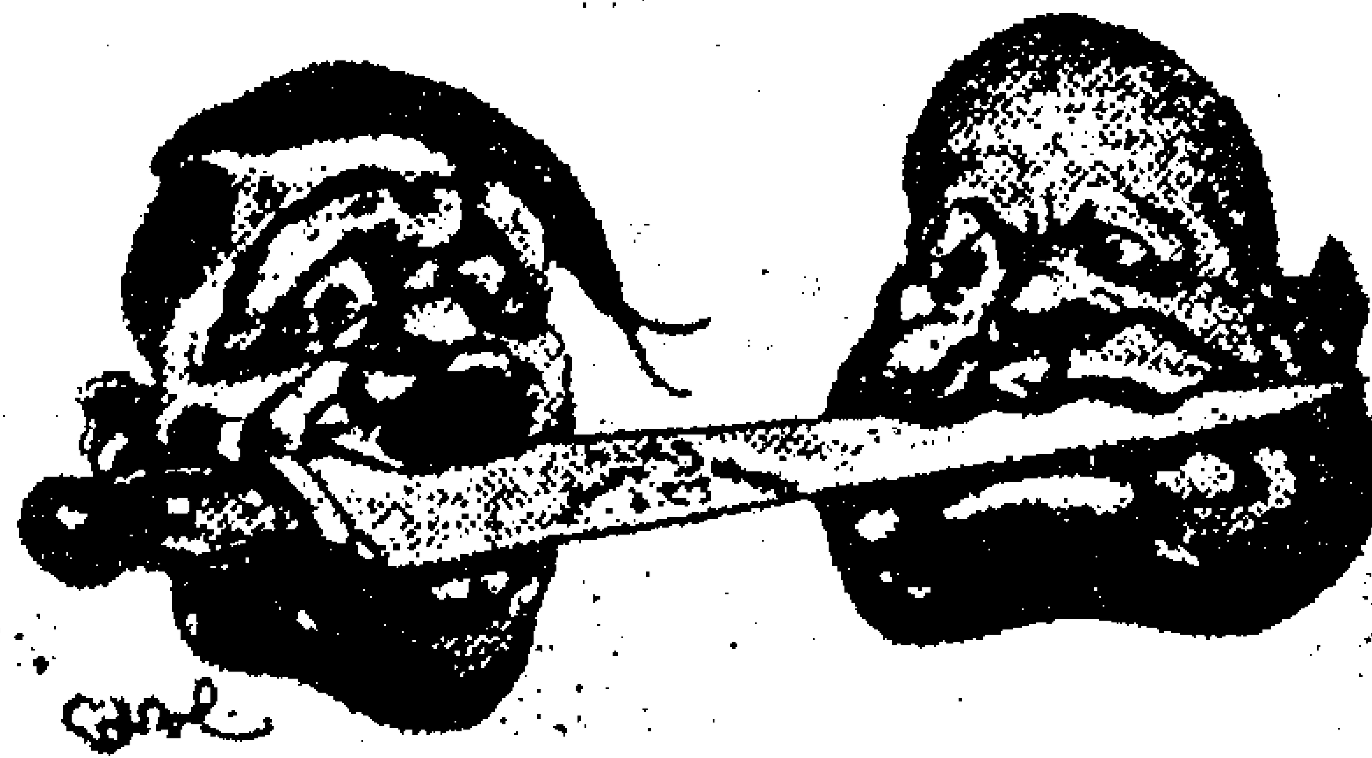


الشكل (137)
(تحطيم اسطورة الجيش الذي لا يقهر.)
«بوريس يفيموف»،
1942م.
(على العلم كتب «موسكو»، وعلى النعش عبارة «أسطورة الجيش الذي لا يقهر».)



الشكل (138)

(تقرير من الجبهة) «فيكتور ديني»، 1942م.



الشكل (139)

«هتلر» و«موسوليني»، «كابرول»، 1939م.



«هتلر»، 1931م.



«هتلر» 1933 م.

L'INCENDIAIRE



«هتلر»1937م.

الشكل(140) الرسام الفرنسي «كابرول» .



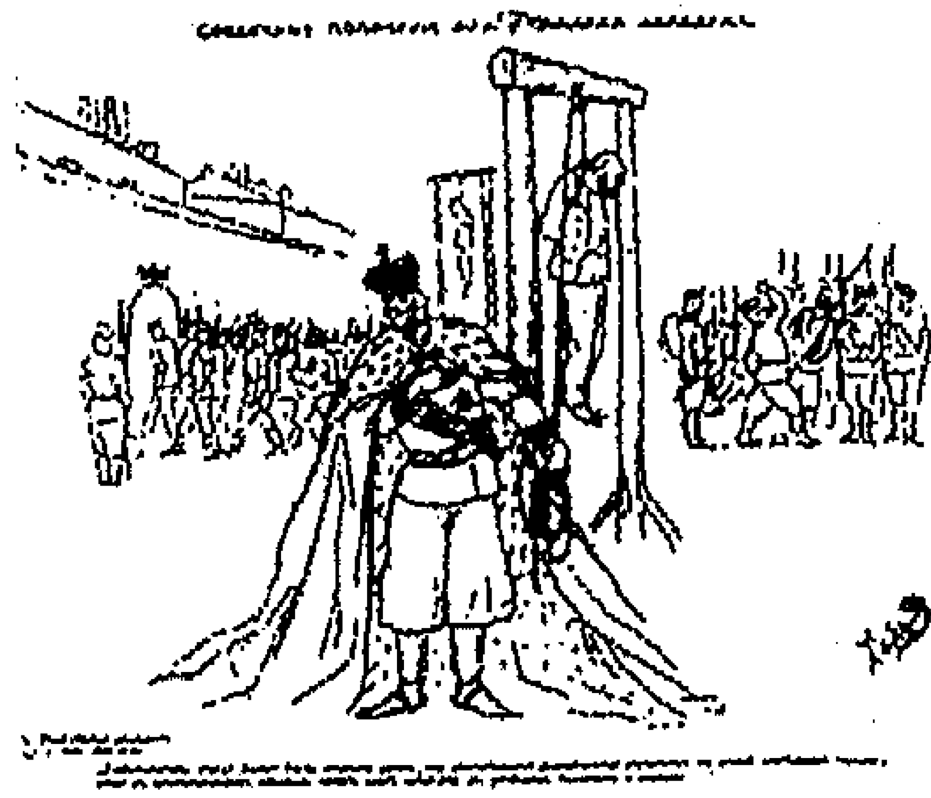
الشكل (141)

(ملصق كاريكاتيري ضد «هتلر».) «الكوكرينكسي»

ولم يكن الكاريكاتير في الحروب الأهلية والنزاعات الداخلية بأقل رحمة منه في الحروب بين الدول وقد استخدم الكاريكاتير بشكل كبير في الحرب الأهلية الإسبانية والحرب الأهلية الروسية التي أعقبت سقوط القيصر (أنظر الاشكال 142، 143، 144)، ولعل فرنسا هي إحدى البلدان البارزة في هذا المجال فقد كان للكاريكاتير في حياتها السياسية مكانة خاصة إذ أن الفن كان أحد الأطراف الرئيسية في جميع هذه الصراعات تقريباً فقد وقع ضحية للكاريكاتير كل من حكم هذا البلد تقريباً وكان أشخاص مثل «نابليون بونابرت» و«كارل العاشر» و«لويس فيليب» و«نابليون الثالث» و«لوديفيغ» وغيرهم ضحية مفضلة للكاريكاتير ولعل مرحلة «لويس فيليب» كانت من أغنى هذه المراحل وأمتعها بالنسبة للكاريكاتير فقد كانت الرسوم لا تقتصر على انتقاد السلطة سياسيا، بل كانت تحدد ضحاياها بالاسم بدءاً بالملك وانتهاء بالوزراء وغيرهم من رجال السياسة والدبلوماسيين وممثلي السلطة ولعل من أشهر الرسوم الكاريكاتيرية التي طالت شخصية الملك تلك الرسوم التي تصوره على شكل الإجاصة، حيث طرح «شارل فيليبون» صاحب مجلة (الكاريكاتير) الفرنسية فكرة الإجاصة هذه وتبناها معظم الرسامين العاملين في المجلة، حيث قام رسامو الكاريكاتير برسم صورة الملك على شكل إجاصة (الشكل 145) والسر في الفكرة أن كلمة إجاصة في اللغة الفرنسية، تحمل معنىً آخر في الوقت نفسه وهو (المخبول) (poire) (بوار) ولعل من أنجح الرسوم التي نشرت في هذا المجال كان إجاصة «دومييه» الرسم الذي نشر في 15 آب 1833م في مجلة الكاريكاتير (الشكل 146).

إن الحرب الكاريكاتيرية التي خاضها دومييه ضد الملك لم تبدأ به مباشرة بل بدأت أولاً بحاشيته، ففي العدد (78) من المجلة المذكورة والصادر في 26 نيسان 1832م نُشر رسم يهاجم فيه عضو البرلمان «شارل دي لاميت» الذي انتقل من

المعسكر المعادي للملكية في فرنسا إلى واحد من أنصار «لويس فيليب» (الشكل 147) وقبل ذلك في العدد (85) من المجلة نفسها كان قد هاجم المستشار الشخصي للملك ورئيس مجلس النواب «ديوبين» برسم مشابه (الشكل 148) وفي الرسمين أعطى «دوميه» للوجهين ملامح القردة، وهذان الرسمان جزء من سلسلة رسوم (المشاهير) التي حوّل «دوميه» بعض رسومها إلى تماثيل ساخرة كذلك، وفي العدد (127) 11 نيسان 1833م، يقوم «دوميه» بمهاجمة «بيرسيل» الذي شارك في محاكمة الصحف التي تدعو للجمهورية برسم ينتمي إلى نفس السلسلة (الشكل 149) وكان «دوميه» قد نفذ هذه السلسلة المؤلفة من ستة رسوم بعد خروجه من السجن بعد رسم نفذه ضد الملك في عام 1831م يصور فيه الملك جالساً على العرش والشعب يقدم كل ما لديه من خيرات واضعاً إياها في سلال يصعد بها خدم الملك الى فمه بوساطة لوح خشبي كذلك الذي تنقل عليه البضائع إلى السفن (الشكل 150)، أي أن الملك يلتهم خيرات فرنسا، وعلى أثر هذا الرسم حكم على«دوميه» وعلى الناشر« أوبير» بالسجن ستة أشهر مع وقف التنفيذ، وبغرامة مالية تقدر بـ 500 فرنك، وذلك بسبب (التحريض ضد الحكومة والسخرية من الملك) وقد نفذ الحكم في 30 آب 1832م بسبب عدم توقف دوميه عن نشر رسومه المناهضة للحكم وهو الشرط الذي وضعته المحكمة لوقف التنفيذ. وإضافة لـ«دوميه»وضع في السجن كذلك «شارل فيليبون» الذي كان قد صدر حكم مشابه ضده.



الشكل (142)

(اهتمام كبير بمشاركة الشباب في الحياة السياسية)

«ريزنتشينكو» 1902م.



الشكل(143)القيصر«نيقولاي الثاني » والأمير «أبولينسكي» «ريزنيتشنكو» 1902م.



الشكل (144)

(نعترف أنه من أجل البلد يجب أن نتنازل عن العرش) ، فنان مجهول 1917م.

(من الرسوم المضادة للقيصرية في روسيا)

ولكن «دوميه» لم يتوقف عن نشاطه المناهض للملك، ففي عدد مجلة (الكاريكاتير) الصادر في 31 تموز 1834م ينشر «دوميه» رسمه (السمين الجشع) الذي يصور فيه الملك باللباس العسكري ويعطي له ملامح جسم الممثل الفرنسي «ليبينتر إيمانويل» الذي كان له كرش ضخم (الشكل 151) وقبل ذلك كان قد هاجم رئيس الوزراء «غيزو» برسم نشر في العدد (162) 13 كانون الأول 1833م (الشكل 152) واعتباراً من عام 1833م بدأت حملة معادية للصحافة من قبل الحكومة اشتدت على إثر أحداث العنف التي جرت في «ليون» و«باريس» و«مارسيليا» وغيرها من المدن في نيسان 1834م، وبعد محاولة اغتيال «لويس فيليب» أخذت الكثير من القوانين، التي كانت سنَّت سلفاً وانتظرت المبرر، أخذت بالصدور، وأخذت الرقابة تمنع نشر الكثير من المواد وبخاصة الكاريكاتير، وكان ذلك بمثابة نزع السلاح من يد الحزب الجمهوري الذي حُلَّ في كانون الثاني 1836م، وأخذت الصحف تغلق واحدة إثر أخرى ففي 11 أيار 1835م أغلقت صحيفة (المنبر) وفي آب من نفس العام توقف مجلة (الكاريكاتيور) وفي تشرين الأول صحيفة (المصلح)، وكان السبب في ذلك بشكل رئيسي القرار الذي صدر في شباط 1834م والذي منع بيع الصحف في الشوارع والساحات العامة بدون إذن خاص ونص على أن تكون جميع المنشورات المعروضة للبيع مختومة وهذا ما قيد حركة الصحف وانتشارها مما أدى إلى إفلاسها، أما الصحف التي لم تفلس فقد تم إيقافها عبر القضاء، ولذلك فقد امتنعت الكثير من الصحف عن نشر الرسوم الكاريكاتيرية السياسية كما في السابق، وأخذت مجلة (شاريفاري) التي كانت منبراً سياسياً فيما سبق تذييل عنوانها بالعبارة التالية: ("شاريفاري" تنشر كل يوم رسوماً جديدة بشرط موافقة الرقابة عليها). وفيما يخص الكاريكاتير فقد صدر به مرسوم خاص يمنع نشر الرسوم السياسية الكاريكاتيرية، ولكن منع نشر الرسوم الكاريكاتيرية لم يحسم

«لويس فيليب» من جحيم الكاريكاتير إذ أنه بعد سقوطه إثر ثورة 1848م تحول من جديد إلى هدف للسخرية، إذ هاجمه الكثيرون من رسامي الكاريكاتير وبخاصة أنه لجأ إلى انكلترا، وعلى سبيل المثال نذكر رسم «دومييه» (على شواطئ إنكلترا) الذي نشر عام 1848م والذي يصور فيه «لويس فيليب»ورئيس وزرائه «غيزو» يقدم له تقريرا (الشكل 153).



الشكل(145)

رسم كاريكاتيري يهاجم ملك فرنسا «لويس فيليب» بداية الثلاثينات من القرن التاسع عشر.



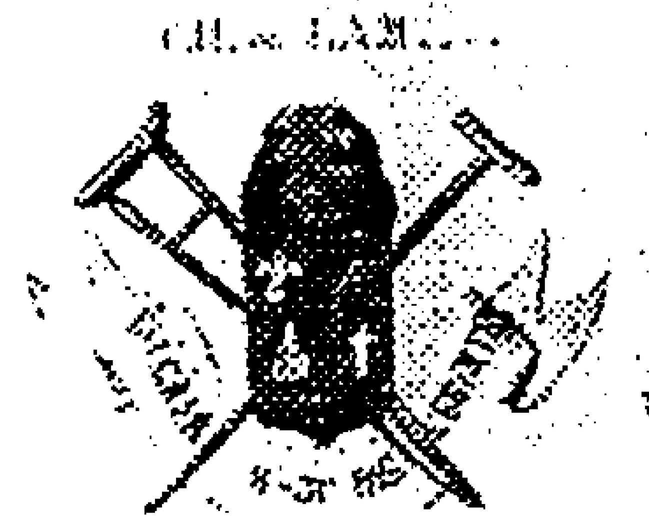
الشكل (146) الملك «لويس فيليب«أونريه دومييه» 1833م.

وبعد ثورة 1848م عاد الكاريكاتير السياسي إلى الساحة من جديد ففي نيسان 1848م على سبيل المثال ينشر «دومييه» رسما فيه جندي يلقي بسلاحه قائلا: (لقد تخلصنا من «لويس فيليب»، أما هذا فلن نتخلص منه أبدا) (الشكل 154)، وفي عام 1850م ينشر «دومييه» رسما كاريكاتيريا يصور فيه أنصار «لويس نابليون بونابرت» يتخلصون من معارضيهم (الشكل 155) وهم أعضاء في جمعية تدعى جمعية «10 ديسمبر» وكانت تؤيد «البونابرتية». ومن الرسوم التي هاجم فيها «دومييه» «البونابرتية» رسمه الذي يصور فيه عجوزا يدعو امرأة قائلا لها: (اسمحوا لي بمرافقتكم أيتها السيدة الرائعة) في هذا الرسم ترمز المرأة إلى الجمهورية وأما العجوز فيمثل «البونابرتيين» وفيه يصور «دومييه» خداع البونابرتيين الذين ينتظرون الفرصة لتثبيت أقدام الأمبراطورية ويتملقون مؤقتا للجمهورية (الشكل 156). وفي أحد رسومه يصور «دومييه» وزير الأشغال الاجتماعية «تيوبال لاكروس» (الشكل 157). ويمكن القول إن وزيرا واحدا لم ينج من ريشة «دومييه» بشكل عام، وفي أحد رسومه يصور المحامي والصحفي ورجل الدولة «أدولف تيير» الذي كان ممثلا على المسرح السياسي يلعب حينا دور المؤيد للمعارضة وحينا دور المناصر للسلطة في أكثر المنعطفات التاريخية الحرجة في الحياة السياسية في فرنسا والذي استشاره «شارل فيليبون» مرة للسؤال عن القانون الذي يقيد الصحافة وذلك لمعرفة الحدود التي يمكن لـ«فيليبون» التحرك بها، وأثار فيليبون في استفساراته انتباه «تيير» إلى المخاطرة بنشر الكاريكاتير السياسي بشكل غير علني، فأجابه «تيير» بأنه بمساعدة الشرطة سوف يحارب كل رسامي الكاريكاتير، ولكن الكلمة الفصل رغم ذلك بقيت لـ «دومييه» الذي قبل التحدي ورسم «تيير» في 111رسما والتي منها الرسم الذي نتحدث عنه ويصور فيه «دومييه» «تيير» يحمل هراوة

ضخمة ويتقدم نحو الصحافة من الخلف ليقضي عليها (الشكل 158). ولم تقتصر رسومات «دومييه» على الوزراء ورجال السياسة فقد تعرض أيضاً في هذه الرسوم إلى رجال الأدب والفكر الذين لم يكونوا برأيه واضحي المواقف ومن هؤلاء كان الأديب الفرنسي «فيكتور هيجو» الذي تميزت آراؤه السياسية بالتقلب، وفي أحد رسومه يصوره«دومييه» بعد محاولة فاشلة لعرض إحدى مسرحياته (الشكل159).

ولم يكتف «دومييه» في رسومه بتصوير الحياة السياسية الداخلية لفرنسا بل تطرق أحيانا إلى قضايا تحدث خارج فرنسا كالعمل في قناة السويس على سبيل المثال، حيث يصور في أحد رسومه كيف يقوم الفرنسيون بدفع سعيد باشا للعمل على شق القناة، حيث كان الإنكليز خائفين من فقدان السيطرة على الطريق إلى الهند فكانوا يحرضون سعيد باشا ضد الفرنسيين وكان الفرنسيون يقومون بكل المحاولات للإبقاء على أفضليتهم في شق القناة وفي هذا الرسم يصور «دومييه» رجلاً يدفع سعيد باشا الذي يحمل بيده عصا بينما رجل ثالث يولي هارباً وتفسير اللوحة يمكن أن يكون بأشكال مختلفة فالرجل الذي يدفع سعيد باشا يمكن أن يكون انكلترا التي تدفع حاكم مصر لطرد الفرنسيين ويمكن بنفس الوقت أن يكون «فرديناند دوليسيبس» يدفع سعيد للضغط على العمال الفرنسيين في العمل للقضاء على تردد سعيد باشا (الشكل 160) وهذا الرسم من الرسوم النادرة جداً لان الرقابة الفرنسية منعت نشره في ذلك الوقت وبقي في شكله الأول (على الحجر "ليثوغرافيا").

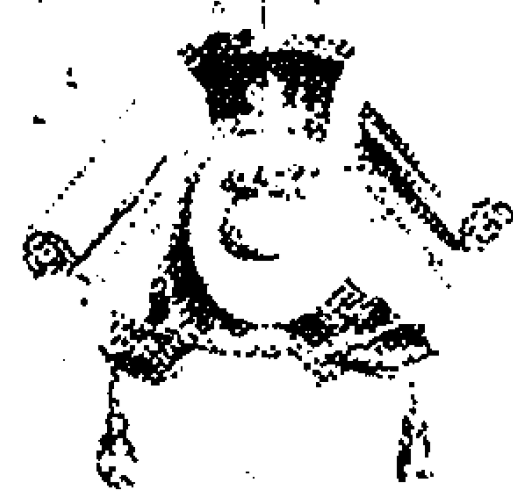
وفي رسم آخر يهاجم «دومييه» السياسة الاستعمارية البريطانية في «جامايكا» و«ايرلندا» فيصور مواطناً «إيرلندياً» ومواطناً «جامايكياً» وخلفهما دركي بريطاني بينما يهمس «الجامايكي» في أذن «الإيرلندي»: (الصبر..) (الشكل 161).

الشكل (147)

«شارل دي لاميت»، من سلسلة (المشاهير).

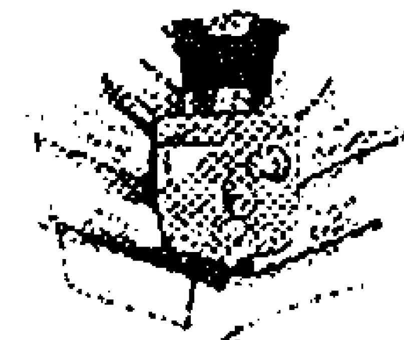
«اونريه دوميية» 1832م.

الشكل (148)

«ديوبين»، من سلسلة (المشاهير).

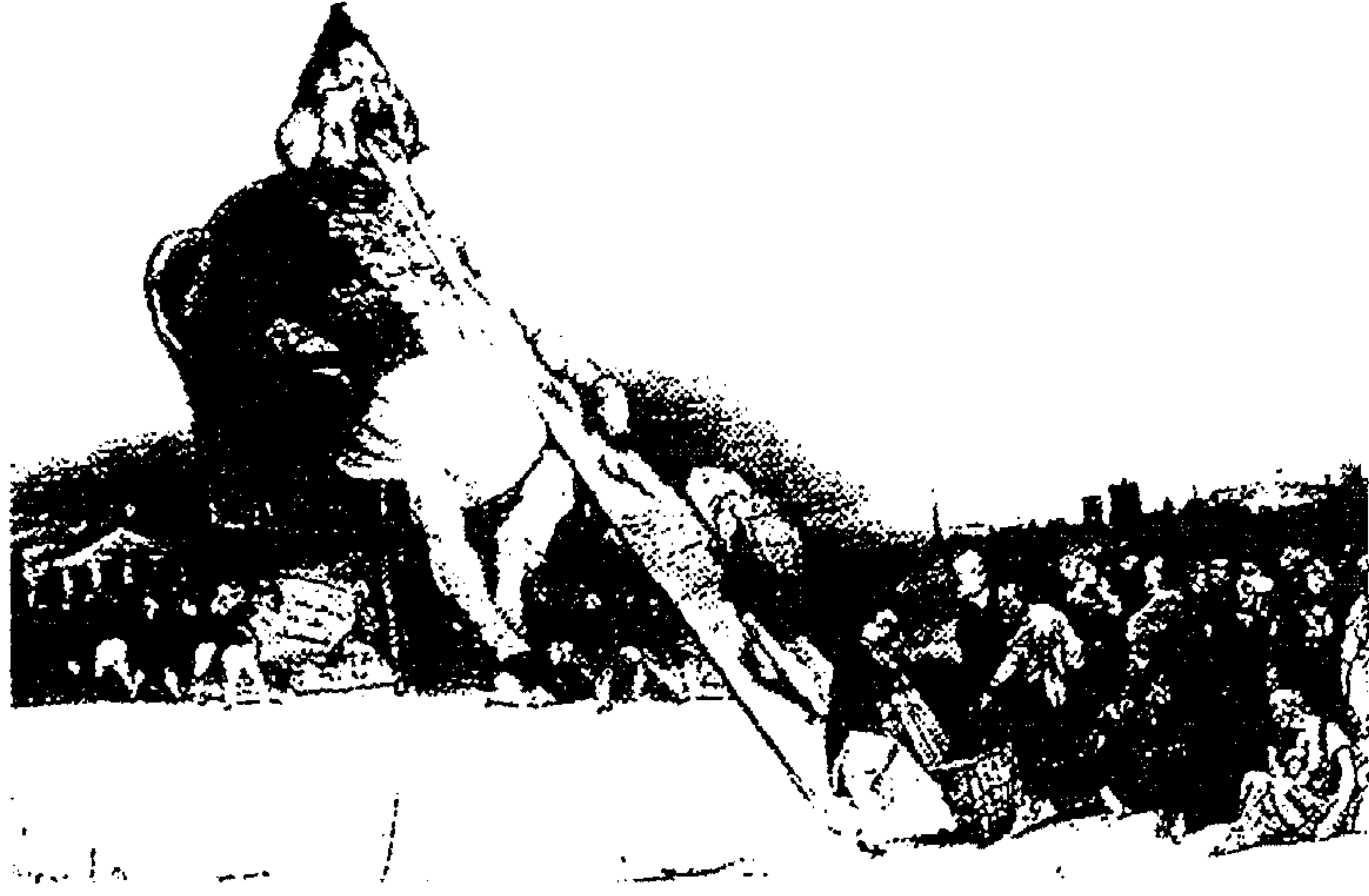
«اونرية دوميه»1832م.

الشكل(149)

«بيرسيل» من سلسلة (المشاهير).

«اونرية دوميه» 1833م.



الشكل (150) الملك «لويس فليب»«اونريه دومية » 1831م.



الشكل(151)

(السمين الجشع)

كاريكاتير ضد الملك «لويس فيليب»

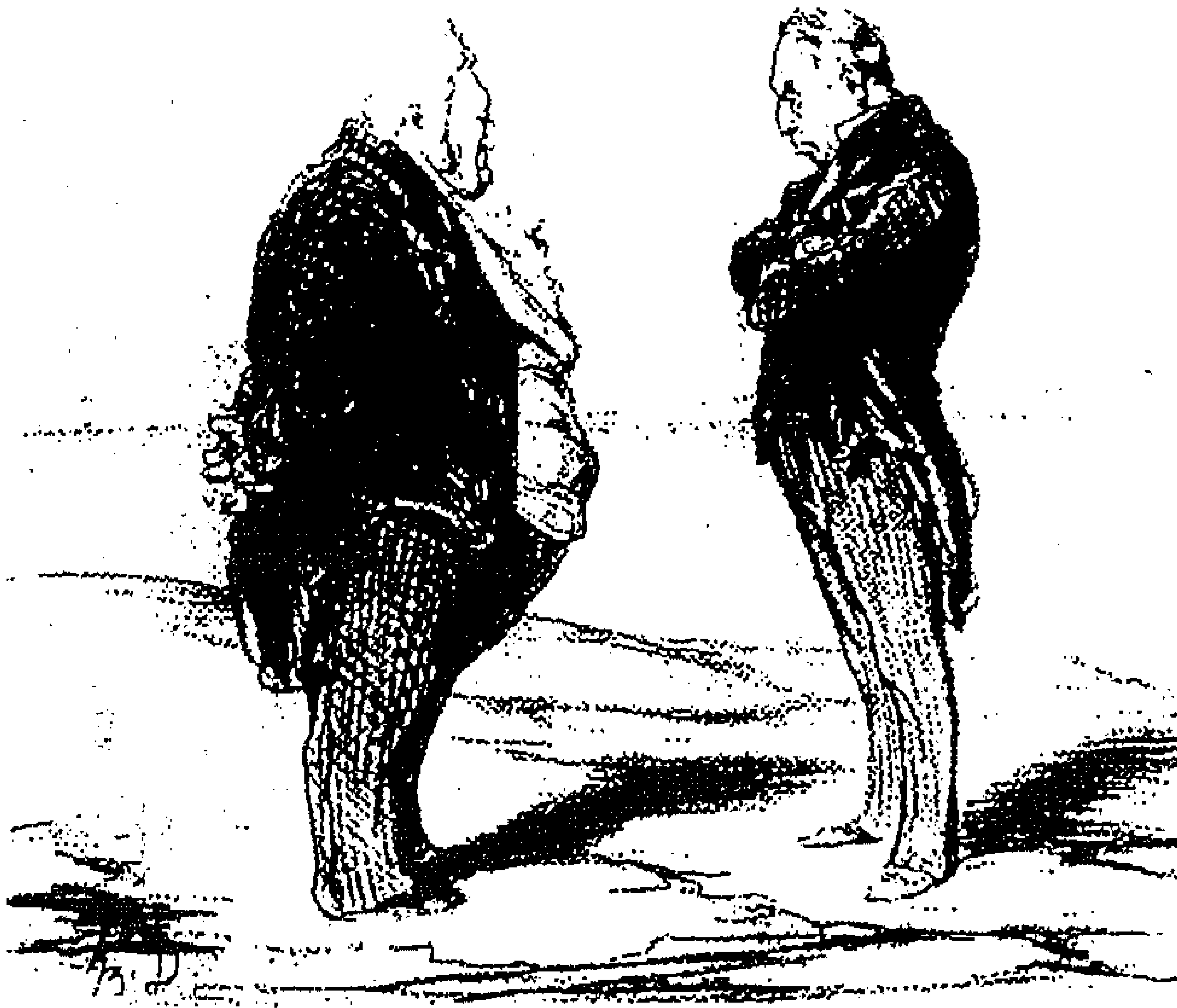
«أونريه دوميه» 1834 م.



الشكل(152)

كاريكاتير ضد «فرانسوا غيزو» رئيس الحكومة الفرنسية التي سقطت بعد ثورة 1848 م.

«أونريه دومييه» 1833 م.



الشكل(153)

على شواطىء انكلترا

(رسم كاريكاتيري يصور «لويس فيليب»و«غيزو»).

«أونريه دوميه»

1848 م.



الشكل(154)

اليائس: (لقد تخلصنا من «لويس فيليب أما من هذا فلن نستطيع ابداً .)

«أونريه دوميه» 1848م



الشكل(155)

أعضاء جمعية 10 ديسمبر اثناء القيام بواجباهم الخيرية. «أونريه دوميه» 1850م.



الشكل(156)

أيتها السيدة الرائعة اسمحي لي بمرافقتك.(رسم ضد «البونابرتيه »).

«أونريه دومييه» 1851م.



الشكل(157)

«تيوبال لاكروس»وزير الأشغال الاجتماعية.

«أونريه دومييه» 1849 م.



الشكل(158)

(إغتيال الأم)

كاريكاتير ضد «أدولف تيير».

«أونريه دومييه» 1850م.



الشكل(159)

رسم كاريكاتيري ضد «فيكتور هيجو» الذي
كان يغير في شكل دائم آراءه السياسية ،وفي هذا
الرسم يصور «دومييه» المحاولة الفاشلة
لـ « هيجو»بتقديم إحدى مسرحياته.
« أونريه دومييه» 1843م.



الشكل(160)

قناة السويس (كيف يدفعون
الفرنسيين للعمل في مصر)
«أونريه دوميـه» 1859م.



الشكل(161

(إيرلندا و جامايكا– الصبر. يهمس المواطن الجامايكي للمواطن الإيرلندي.)

«أونريه دوميه» 1866م.

وأثناء قيام كومونة باريس اندلعت الحرب الكاريكاتيرية من جديد حيث برز إلى الساحة رسامون جدد إلى جانب الرسامين المعروفين مثل «دومييه» و«دوريه» وغيرهما، وإضافة إلى هذه الأسماء ظهرت أسماء مثل، «بوليتيل»، و«مولوك» وغيرهما. ومن الرسوم التي نشرت في ذلك الوقت نشير أيضا الى رسوم «دومييه» (فولتير يصفق) والذي يصور فيه تمثال «فولتير» يصفق للجموع الهادرة (الشكل 162) ورسمه (باريس تتهم) وفيه يصور امرأة ترمز إلى باريس تمسك بذراع رجل من ممثلي السلطة وتتهيأ لصفعه مشيرة بيدها إلى مقبرة كبيرة (الشكل 163) وكذلك رسوم أخرى مثل رسمه (أنا لم أصوت من أجل هذا) الذي ظهر في 1 نيسان 1871م وغيره من الرسوم. ومن الأسماء اللامعة في الكاريكاتير الفرنسي كان كذلك الفنان «غوستاف دوريه» الذي هاجم السلطة قبل أيام الكومونة فرسم لوحته المشهورة (المارسيليز)[31] والتي هاجم فيها الأمبراطور «نابليون الثالث» على إثر خلعه بعد هزيمته في «سيدان» في الشهور الأخيرة من عام 1870م والتي صور فيها الحماس القائق لدى الجماهير الغاضبة عند تخليصها من الاستبداد. أما في أيام الكومونة فإن أشهر رسوم «دوريه» يعتبر تلك السلسلة التي تصور أعضاء المجلس الوطني في «فيرسال» والمسماة (MESSIEURS) حيث أن «دوريه» عند اندلاع الكومونة وقف ضدها وسافر إلى «فيرسال» وكان يتابع شخصياً اجتماعات المجلس ولكنه بعد أيام قليلة غير رأيه وعاد إلى باريس لينفذ السلسلة المذكورة (الشكل 164) و(الشكل 165) والتي نشرت لأول مرة بعد 24 عاما من وفاة الرسام، أي في 1907م، ويمكن القول إن «دوريه» الذي مارس الكاريكاتير السياسي بشكل قليل كان في سلسلته هذه قريبا إلى درجة كبيرة من «دومييه» في سلسلته (المشاهير) وغيرها من رسوم «البورتريه» الكاريكاتيرية.

وفي أيام الكومونة قام الكثيرون من الرسامين الفرنسيين مثل «بيلوتيل» و«ليفيه» و«كولومب» و«غيسي دي غينيم» و«بيلوغيه» و«غايار» و«ستينلين» وغيرهم بطباعة رسومهم وملصقاقم الساخرة في مراسمهم الشخصية، إضافة إلى مطابع حكومة «الكومونة» التي كانت تعمل على قدم وساق في هذا المجال والتي كانت تطبع الرسم أو الملصق عادة بستة آلاف نسخة يقوم أنصار الكومونة بتعليقها على الجدران في جميع أحياء باريس وكانت هذه الرسوم ترفق بشعارات وقرارات الكومونة.

وقد كان للصحافة الساخرة أثناء الكومونة جولة مهمة فقد ظهر عدد كبير من الصحف الساخرة إضافةً إلى الصحف التي كانت تصدر قبل الكومونة، مثل (La caricature politique الكاريكاتير السياسي) و(lascie المنشار) و(LaFleche السهم) و(La Frond illustree الفروند المصور)[32] وغيرها حيث أصبح الكاريكاتير السياسي يظهر على صفحاقا بشكل منتظم طيلة أيام الكومونة وكانت قاجم الطرف الآخر المعادي للكومونة. ومن الرسوم المشهورة يمكن أن نشير إلى الرسم المنشور في جريدة (La carmagnole الكارمانولا)[33] يصور أناساً ينتمون إلى مختلف شعوب العالم يرقصون متشابكي الأيدي حول العرش الملكي المقلوب وباقي الأشياء المبعثرة التي ترمز إلى الملك، وكذلك رسم آخر في جريدة (Le pere fouettard) يصور عجوزاً يحمل عصاً ويرعى «نابليون الثالث» و«تيير» و«جول فافر» الذي كان نائباً لرئيس الوزراء ووزيراً للخارجية في حكومة المجلس الوطني والذي أصبح بعد ذلك وزيراً للخارجية في حكومة «تيير» وكان واحداً من الزعماء البارزين الذين قادوا عملية القضاء على الكومونة. ومن الأعمال التي يمكن الإشارة إليها يمكن ذكر رسم الفنان الفرنسي «بوليتيل» (المجلس الوطني وانتفاضة عمال باريس) والذي يصور فيه عاملين يرفعان راية كتب عليها (عاشت الجمهورية) يتصدى لهما جندي مسلح

وخلفهما علي يمين الرسم يصور أعضاء المجلس الوطني بشـــكل كاريكـــاتوري (الشكل 166) وكذلك يمكن الإشارة الى رسم الفنان «سعيد» (اسم مستعار)[34] (البورجوازي والبروليتاري) والذي يصور فيه كومونة باريس تشرق فيذهـــب البروليتاري إلى العمل بينما يهرب البورجوازي حاملاً أكياس النقود (الشـــكل 167) وكذلك رسم «مولوك» (اسم مستعار)[35] (ثلاث كومونـــات) والـــذي ينتمي إلى الملصق السياسي أكثر منه إلى الكاريكاتير (الشـــكل 168) وغيرهـــا الكثير من الرسوم.

لقد جندت الكومونة كافة أنواع الفنون التشكيلية في الصـــراع ضـــد المجلس الوطني ولم تقتصر على الكاريكاتير، وإن كان الكاريكاتير هو صـــاحب القسط الأعظم في ذلك الصراع من بين باقي أنواع الفنون التشكيلية، وفي هـــذا المجال يمكن الإشارة إلى رسم الفنان الفرنسي المشهور «بيكيو» (إعدام اعضـــاء الكومونة) الذي نفذه بين أعوام 1871 ــ 1873م والذي صور فيه عملية إعـــدام مجموعات كبيرة من فقراء باريس وأرسلها كهدية إلى «تيير» بعـــد أن أرفقـــها بعبارة (من مؤلف اللوحة إلى مؤلف المذبحة) .



الشكل (162)

(« فولتير » يصفق.)



الشكل (163)

(باريس تتهم.)

« دوميه» 1871م.



الشكل(164)

رسوم كاريكاتيرية ضد أعضاء المجلس الوطني في «فيرسال»«دوريه» 1871م.



الشكل (165)

رسوم كاريكاتيرية ضد أعضاء المجلس الوطني في «فيرسال»«دوريه» 1871م.



الشكل (166)

(المجلس الوطني

وانتفاضة عمال باريس)

«بيليتيل»1876م.



الشكل (167)

(«البورجوازي» و «البروليتاري»)

سعيد(اسم مستعار) 1871م.



الشكل (168)

(ثلاث كومونات)

« مولوك» (اسم مستعار)1871م.

أما في الفترات التي منع فيها الكاريكاتير السياسي فقــد كــان الفنــانون يلجأون إلى ممارسة الكاريكاتير الاجتماعي وإلى الرمز فكانوا يصورون الفســاد في أجهزة السلطة مهاجمين إياها هكذا بشكل غير مباشر وعلى سبيل المثال فقـد قام «دومييه» بين أعوام 1837 ـــ 1851م أي الفترة الـــتي كــان الكاريكاتــير السياسي فيها ممنوعاً بتنفيذ 25 سلسلة مختلفة من الرسوم بلغ عدد رسومها مــا يقارب 1200رسم أشهرها سلسلة (روبير ماكير) التي تتــألف مــن 120 رسمــا، وسلسلة (حماة القانون) المؤلفة من 39 رسماً وسلسلة (البورجوازي النبيل) المؤلفة من 82 رسماً وغيرهم الكثير من المجموعات التي هاجم فيـــها فســاد الســلطة وأخلاق الطبقة السائدة في ذلك الوقت ومن الرسوم العائدة لهــذه السلاســل ننتقي بعض الرسوم، ومنها رسمه العائد إلى سلسلة (حماة القانون) ويصور فيــها خداع المحامين واستهتارهم بمشاعر الناس، حيث يقول المحامي للمرأة التي كــان يدافع عنها: (حقاً لقد خسرتم القضية، ولكن الحظ حالفكم بسماع مداخلـــتي) (الشكل 169) وفي رسم آخر من سلسلة (محامون ومدافعون) يصور «دومييــه» بشكل دقيق الاستهزاء والاستهتار في ملامح وجه المحامي غير الآبه باســـتنكار زبونه وعدم رضاه عن النتيجة (الشكل 170) وكذلك إلى رسم آخر من سلسـلة حماة القانون) يصور فيه القضاة يغطون في نوم عميق أثناء مداخلة محامي الدفــاع التي يقول فيها: (نعم أيها السادة، إنهم يريدون هضم نصيب هذا اليتيم التعيس، أنا لا أصر على أنه شاب فهو في سن الخامسة والسبعين، ولكنه مع ذلك يتيــم، إلا أنني مطمئن أيها السادة لأن عين القضاء لا تنام في وجه الظلم) وفي الجملــة الأخيرة من الواضح أن «دومييه» يرمز إلى أن القانون نائم على الظلم (الشــكل 171).

وفي الكاريكاتير الإنكليزي يمكن الحديث كذلـــك عــن الكاريكاتــير في الصراعات الاجتماعية والسياسية وإن لم يكن الكاريكاتير الإنكلــيزي بنفــس المستوى الذي وصل إليه الكاريكاتير الفرنسي من الحدة والصداميـــة ونبــدأ بالذات من الرسوم التي تنتقد فرنسا وظاهرة الفرنسيين والتي اعتبرهـــا أحــد

الشخصيات الانكليزية ظاهرة مهينة للأمة الإنكليزية وكان من بـــين أولئـــك الذين سخروا من الفرنسيين ونمط حياهم عدد من رسامي الكاريكاتير ومنـــهم «رولاندسون»، ففي رسمه (ساحة النصر في باريس) الذي صور فيه ساحة مليئـة بجمهور من المارة وفي وسط الساحة تمثال «لودوفيغ الرابع عشـــر»، وفي هـــذا الرسم أراد «رولاندسون» ليس فقط إظهار تنوع الجمـــهور الفرنســـي وإنمـــا كذلك السخرية من خضوع الفرنسيين للملك وأول من تناله الســـخرية هـــو «لودفيغ الرابع عشر» نفسه الذي يجرده «رولاندسون» في رسمه مـــن كافـــة مظاهر العظمة بجعله شبيهاً بقائد عسكري في مسرحية كوميديـــة، وفي رسمـــه (ثكنة فرنسية) يسخر «رولاندسون» من الانحلال الأخلاقي والفوضـــى الـــتي تسود في معسكرات الجيش الفرنسي (الشكل 100) ولم ينج الجيش البريطـــاني كذلك من ريشة الرسامين حيث أننا يمكن أن نعثر كذلك على رسوم تسخر من الوضع المزري للجيش البريطاني ومن هذه الرسوم نذكر (الكل صالح لأن يكون ضابطاً) لـــ «رولاندسون» (الشكل 94) و(الأبطال يسدون جوعـــهم في محـــل الحلويات أو نقل الحراسة إلى سان جيمس) لـــــ«غيلـــري» (الشـــكل 106). وبشكل عام فإن الكاريكاتير الإنكليزي كان ذا طابع اجتماعي لسبب أساســـي هو أن رسامي الكاريكاتير الإنكليز تفرغوا للهجوم على الرموز الفرنسية وذلك بسبب الحروب والتغيرات الداخلية التي كانت فرنسا صاحبة المبادرة فيها وهذا ما تحدثنا عنه سابقاً ولذلك فقد بقيت رسوم الكاريكاتير الإنكليزية قـــاصرة في مجال السياسة الداخلية واكتفت بالإطـــار الاجتمـــاعي للسياســـة واتســـمت بالعمومية إذ أننا في معظم الرسوم حتى في تلك التي تتطرق إلى أشخاص محددين نرى الحيادية والتركيز على العنصر الفكاهي في الرسم أو تصوير الانفعـــالات الخارجية النابعة عن حالة نفسية داخلية كما في (الجزار) و(الحذاء يعالج زوجتـــه الفاجرة) و(الرشوة أو المقامر والفارس في سباق الخيل) وغيرها من الرسوم الـــتي

تطرقنا إليها (أنظر الرسوم) ولكننا مع ذلك لا يمكن إلا أن نشير إلى رسوم مثل (القضاة) من سلسلة (حراس النظام) (الشكل 92) والذي يصور فيه «روندلاسون» مجموعة القضاة كوحوش اجتمعوا ليس لإقامة العدل وإنما لاقتسام الفريسة، والمحامي الذي يدس النقود الذهبية ليس كمدافع عن القانون وإنما كبائع ومراب بخيل. وكذلك رسوم «رولاندسون» (المستشار) (الشكل 101) و(الحسنة) التي يصور في الأولى منها شكل المستشار الغبي وفي الثانية الفقراء الذين يملأون شوارع بريطانيا، حيث تجلس مجموعة من الضباط الإنكليز المتخمين أمام فندق ريفي ويقدمون حسنة إلى فقراء يسألونها، ولكن بمنتهى الاحتقار، وكذلك (الحارس الليلي) الذي يسير في شوارع المدينة دون أن يعير أي انتباه إلى الجرائم التي ترتكب ويفسر بعضهم هذا الرسم على أنه متابعة لرسمه (القضاة) من سلسلة (حراس القانون) ففي الأولى يقوم القضاة بتسهيل الإجرام أما في الثانية فإن الحارس يقول على لسان «رولاندسون» (إذا كان القضاة يسهلون الإجرام فلماذا أعيقه أنا) أو هكذا يظن بعضهم على الأقل إذ أن الحارس الليلي نفسه يشبه مجرماً عاتياً كما يصوره «رولاندسون» وبشكل عام فإن هذين الرسمين إنما يصوران الانحطاط الذي وصل إليه جهاز القضاء البريطاني الذي أصبح طرفاً مشاركاً في الإجرام وليس مانعاً له. أما «نيوتن» فقد هاجم في بعض رسومه القيادة الروحية لبريطانيا آنذاك ومنها رسمه (بورتريهات القساوسة) والتي يصور فيها وجوهاً مختلفة لقساوسة مختلفين ويحمّل هذه الوجوه ملامح الخبث والغباء والغرور وما إلى ذلك من سمات سيئة في الإنسان.

ولعل «فودفارد» هو أكثر الرسامين الإنكليز الذين لامسوا النقطة الحساسة الواصلة بين السياسة والمجتمع وبخاصة في رسوم مثل رسمه (التوقعات، أو الضرائب القادمة) والذي تطرقنا إليه في مكان سابق (أنظر الرسم والترجمات في مكان سابق) إذ أن «فودفارد» في هذا الرسم يدين بشكل واضح سياسة

الضرائب التي تتبعها الحكومة وذلك بأنه يضع أسباباً غير معقولة لدفع الضرائب فالناس يدفعون الضريبة على القطط التي تعيش في بيوتهم وعلى الهواء الذي يستنشقونه وحتى على جلودهم، ويمكن بشكل عام اعتبار رسوم «فودفارد» أكثر الرسوم الإنكليزية ملامسة للسياسة الداخلية في إنكلترا إلى جانب رسوم «رولاندسون» المذكورة.

وبدون شك فإن «هوغارت» واحد من الرسامين الإنكليز الأوائل الذين تطرقوا إلى المجتمع والسياسة في بريطانيا والعالم ولكنه مع ذلك لا يخرج عن نطاق تلامذته اللاحقين إن صح التعبير حيث كان مثلهم في إطار المجتمع والعمومية.



الشكل (169)

(حقاً لقد خسرتم القضية ولكن الحظ حالفكم في سماع مداخلتي)

من سلسلة (حراس القانون)

«اونريه دومييه»1848م.



الشكل (170)

(الزبون الغير راض)

من سلسلة (محامون ومدافعون) «اونريه دوميه»1848م.



الشكل (171)

(— نعم ايها السادة إنهم يريدون هضم نصيب هذا اليتيم التعيس، أنا لااصر على انه شاب، فهو في سن الخامسة والسبعين، ولكنه مع ذلك يتيم، الا أنني مطمئن ايها السادة، لأن عين القضاء لاتنام في وجه الظلم)

« اونريه دوميه» 1845م.

ولعل فن الكاريكاتير في الولايات المتحدة الأقل حظاً من الدراسة، حيث أن الأدبيات نادراً ما تتطرق له وخاصة في مجال السياسة ولذلك فسوف نتوقف عنده بنوع من التفصيل، والسبب في قلة الدراسات هذا برأينا هو أنه لا توجد مدرسة فنية أمريكية بالفعل في فن الكاريكاتير وهي إن وجدت فإنما وجدت في القرن العشرين، ولكن هذا لا يعني أن فن الكاريكاتير لم يكن له دور فعال في الصراعات الاجتماعية والسياسية في الولايات المتحدة، وإن كان الكاريكاتير الأمريكي مكوناً من رسومات فنانين ينتمون إلى مدارس اوربية مختلفة فهذا لا يعني أنه غير جدير بالدراسة وإنما يعطي له طعماً خاصاً إذ يجعله مجموع محصلة هذه المدارس . ومن أوائل رسامي الكاريكاتير الذين بقيت أعمالهم حتى وقتنا الحاضر يمكن الإشارة إلى الرسام «دوف» الذي ليس هناك كما ذكرنا معلومات مفصلة عن حياته والذي تعود رسومه إلى الربع الأخير من القرن الثامن عشر والتي كانت تصور بشكل أساسي حياة المدينة حيث كان في معظم الرسوم مجموعتان من سكان المدينة يتناقشون بأمر السياسة بشكل سلمي، والاستنتاج بأن «دوف» كان يصور المدينة مستقى من خلفيات رسومه التي كانت في أغلب الأحيان تتشكل من مناظر المدينة، حوانيت أو مبان من عدة طوابق أو ما شابه أو تدور أحداثها في مقهى أو أمكنة أخرى من الأمكنة التي تتواجد في المدن. ومن رسوم «دوف» نذكر رسمه (ضد الجمهور) الذي يتحدث فيه عن نشاط «بنجامين فرنكلين» الذي يصوره«دوف» إلى اليمين والشيطان يهمس في أذنه ومن المعروف أن «فرنكلين» كان من الدعاة الأوائل لاستقلال المستعمرات الإنكليزية في أمريكا، الأمر الذي لم يلقَ استحسان الجمهور (الشكل 172) وفي رسم لمؤلف مجهول يعتقد أنه فرنسي الأصل على أغلب الظن يصور الرسام الرئيس «جيفرسون» واضع وثيقة الاستقلال الأمريكية جاثياً على ركبته أمام مذبح كتب عليه (مذبح الاستبداد الفرنسي)

حيث تحترق مؤلفات «فولتير» و«روسو» وغيرهما من المنورين الفرنسـيين، وفي الرسم يحاول «توماس جيفرسون» إلقاء الدستور الأمريكي في النار ولكن النسر الأمريكي يختطف الدستور من يده بأمر الرب الذي ترمز إليه العـين في أعلـى الرسم وهذا الرسم نشر في أغلب الظن ضد «توماس جيفرسـون» في حملـة الانتخابات الرئاسية عام 1800م (الشكل 173)، وقد ساهمت حملات «نـابليون» في أوربا في دفع الكاريكاتير الأمريكي أيضاً إلى التطور فقد كانت وسائل البريد قد تطورت نسبياً بالمقارنة مع القرن الثامن عشر حيث كان وصول الرسـائل يستغرق من خمسة أشهر إلى عام كامل، ولهـذا فقـد انعكسـت صراعـات «نابليون» في أعمال الفنانين الأمريكيين فكانت الرسوم التي تتطـرق إلى هـذا الموضوع تنشر بشكل مكثف في الصحف الأمريكية، وفي هذه المرحلة يظـهر تأثير المدرسة الإنكليزية الواضح في الكاريكاتير الأمريكي إذ كان الكثيرون مـن الرسامين الأمريكيين متأثرين بأساليب «رولاندسون» و«غيلري» وغيرهما مـن الرسامين الإنكليز مما أدى بطبيعة الحال إلى أن تكون معظم الرسوم التي تطرقت إلى موضوع نابليون في موقع العداء له ومع ذلك فإن هذه الرسوم لم تصـل في حدتها ولنقل قسوتها إلى المستوى الذي وصلت إليه رسوم الكاريكاتير الإنكليزية ومن هذه الرسوم الرسم الذي تحدثنا عنه للفنان الأمريكي «دوليتل» (نـابليون في محنة)، كما وجد الكاريكاتير مادة خصبة في الحروب الإنكليزية الأمريكية عام 1812م حيث كانت سفن الأساطيل الإنكليزيـة ترابـط في الميـاه الإقليميـة الأمريكية، الأمر الذي دفع رسامي الكاريكاتير إلى المساهمة في هـذه الحـرب، ورغم أن الكثيرين من رسامي الكاريكاتير من أصل إنكليزي وبعضهم هـاجر منذ وقت بسيط إلا أن الجميع وقفوا موقف العداء من بريطانيا .

في هذه المرحلة ظهرت أسماء مثل «تشارلز» الذي تميز برسومه الـتي تعالج هذا الموضوع ومن هذه الرسوم نذكر رسماً له يصور فيـه ثلاثـة بحـارة

أمريكيين يجلسون في مقهى ويتحدثون إلى بحار إنكليزي قادم إليهم من كهف ممزق الثياب، وفي الرسم يسخر «تشارلز» من أعضاء حزب المحافظين الـ (توري)[36] الذين يصورهم على أشكال قرود تقرأ الصحف، البحار البريطاني يحذر في حديثه البحارة الأمريكيين من مغبة متابعة الحرب ضد بريطانيا مهددا إياهم بالسجن ومحاولا إقناعهم بأن وطنهم الحقيقي هو بريطانيا، أما الجواب القاطع الذي يتلقاه فهو أنهم سوف يتابعون الحرب ضد بريطانيا (الشكل 174)، وفي رسمه (الملكة شارلوت وجون بول) (1813م) والمستوحى من هزيمة الأسطول البريطاني أمام الأسطول الأمريكي، وكانت إحدى سفن الأسطول البريطاني تحمل اسم الملكة «شارلوت». ويرمز «تشارلز» إلى بريطانيا بعجوز مصاب بالنقرس غارق في كرسي وكأنه غرس فيها، وقد أصيب بالهلع لرؤيته امرأة تحمل زجاجة انطلقت منها أسماء السفن الأمريكية التي حققت الانتصار على الأسطول البريطاني. ويرمز «جون بول» إلى عجز بريطانيا وأما المرأة الممتلئة بالحيوية فترمز إلى أمريكا (الشكل 175).

وعن التأثير الدعائي لمثل هذه الرسوم يقول أحد النقاد الأمريكيين: (لقد كان تأثير هذه الرسوم الكاريكاتيرية كبيرا جدا في مرحلة غابت فيها الصحف والمنشورات الدورية، حيث لاقى هذا النوع من الرسوم شعبية كبيرة، في أعوام النضال من أجل الاستقلال نما الدور الثوري لهذه الرسوم وعدا عن ذلك فقد تحولت إلى وثائق تاريخية مهمة وضرورية لفهم الأمة الامريكية).

أما المرحلة اللاحقة لتطور فن الكاريكاتير الأمريكي فكانت بعد ظهور تقنيات «الليثوغرافيا» هناك حيث أخذت هذه التقنية تعتمد بشكل تدريجي أكثر من التقنيات الأخرى إلى أن أصبحت التقنية الأساسية مما أدى إلى ظهور الرسوم المطبوعة بأعداد كبيرة في أمريكا في العشرينات من القرن التاسع عشر،

تلك الرسوم التي كانت أكثر إتقاناً وأكثر تطوراً من سابقاها من الرسوم الكاريكاتيرية الامريكية.

وقد عالجت رسوم الكاريكاتير الأمريكية في موضوعاها بشكل أساسي نشاط الرؤساء الأمريكيين والأحزاب السياسية الأمريكية المختلفة، ومن الجدير بالذكر أن الكاريكاتير الأمريكي في هذه المرحلة تأثر كثيراً بالكاريكاتير الفرنسي الناهض في ذلك الوقت وبخاصة بأعمال «غرانفيل» و«ديكان» و«دومييه» وغيرهم من الفنانين الفرنسيين، وهذا ما نراه في عمل مجهول المؤلف يعود إلى عام 1834م يصور فيه الرسام الرئيس «جاكسون» على شكل عفريت له ذيل وجناحان وقرنان ومخالب ويمسك بكلتا يديه حبالاً علقت في نهاياها أكياس نقود وأسلحة وقبعات نسائية ومأكولات وأشياء كثيرة أخرى تمثل الوعود التي يصرح بها «جاكسون» ، وفي الأسفل تجمع جمهور من رجال الأعمال وأصحاب البنوك والساسة والموظفين وإلى ما هنالك من الفئات الاجتماعية المشابهة وكل منهم يبذل الجهود للحصول على هذه الأشياء المعلقة إلا أنهم لا يفوزون بشيء (الشكل 176) وفي هذا الرسم الكاريكاتيري يهاجم الرسام «الديماغوجية» التي يتسم بها الرئيس«جاكسون» للحصول على شعبيته حيث كان يطلق الوعود الكثيرة التي تلامس أحلام الناس ولا يحقق منها شيئا. وفي رسم (القضاء على الثرثرة) «للفنان إدوارد» كيلي يتم كذلك التعرض لعادة التضليل والثرثرة عند الرئيس «جاكسون» ، حيث يقوم أحدهم بشد الرئيس «جاكسون» إلى كرسي ويخيط فمه أما الشخص الذي يخيط فم الرئيس فهو غير معروف ولكنه يمكن أن يكون «دانييل ويبستر» الذي كان يتزعم حزباً يمثل صناعيي الشمال والذي كان المعارض الأساسي للرئيس «جاكسون» (الشكل 177).

وفي رسم آخر يصور «كلي» إغلاق البنك الأمريكي (الشكل 117). وقد تم إغلاق البنك الأمريكي بقرار من الرئيس «جاكسون» ، ومن المعروف بأن هذا العمل سيؤدي إلى إضعاف علاقة الأوساط المالية الأمريكية ببريطانيا التي كانت الممول الأساسي لذلك البنك، على العلم الامريكي كتبت جملة (4 تموز 1837م الذكرى السادسة عشر لاستقلالنا) وفي الوسط من الأعلى قبعة الرئيس ونظارته وفي مكان الوجه كتبت كلمة (المجد) وفي الأسفل من اليسار مجموعة من السكارى في كوخ وضيع ينظر إليهم بلا مبالاة ضابط أمريكي يجلس على مقعد والى اليمين بورجوازي سمين يتحسن على امرأة معها طفل، ومن غير المعروف هل يؤيد «كلي» في هذا الرسم الرئيس «جاكسون» أم يعارضه. ولكنه بدون شك حاول في رسمه إظهار اختلاط كافة أشكال العلاقات الاجتماعية في ذلك الوقت ببعضها بعضاً، وفي هذا الرسم يبدو واضحاً تأثر الفنان برسوم الإنكليزي «هوغارت» الذي كان يعطي لرسومه بعداً مسرحياً ويقدم بنفس الوقت عدة مشاهد مختلفة ولكن تأثره بـ«هوغارت» يبقى في الأسلوب فقط أما الشخصيات التي يرسمها فهي شخصياته المستقلة.

وفي الأربعينات من القرن التاسع عشر يتعرض الكاريكاتير في أمريكا إلى تدن في الكم والنوعية، ويعزو الباحثون ذلك إلى عدم حصول أحداث تاريخية مهمة في تلك الفترة، وقد استمرت الحال على هذه الشاكلة حتى الستينات من ذلك القرن حيث انتعش فن الكاريكاتير مرة أخرى لسببين أحدهما احتدام الحياة السياسية والثاني ظهور الصحافة الساخرة المصورة فقد اندلعت الحرب الأهلية عام 1861م واستمرت حتى 1865م وتم بنتيجتها إلغاء العبودية من المجتمع الأمريكي بشكل رسمي.

موضوع الصراع بين الجنوب المتمسك بالعبودية وبين الشمال الديمقراطي أصبح الموضوع الأساسي لرسوم الكاريكاتير المنشورة في ذلك الوقت وذلك

لأن هذه الحرب أدت إلى تغيرات جذرية في كافة مجالات الحياة في الولايات المتحدة الأمريكية. وفي هذه الفترة بالذات ظهرت أسماء مثل «كيبلر» و«أرت فروست» (1851 ـ 1928م) و«أوبير» و«ناست» و«دافينبورت» (1861 ـ 1912م) وغيرهم من الفنانين الذين يمكن ملاحظة تأثير الكاريكاتير الفرنسي في أعمالهم وخاصة «دومييه» و«فورين» و«شام» و«ترافيس»، أما تأثير «دومييه» فقد تجلى في جدية الموضوعات المعالجة وكذلك في أسلوب الفضح الحاد.

وقد صورت هذه الرسوم مختلف الأحداث التي جرت في الولايات المتحدة، ومن الجدير بالذكر أن ممارسات الرئيس «لنكولن» لاقت في ذلك الوقت تأييدا من قِبل جماهير الشعب وهذا ما انعكس في فن الكاريكاتير ولعل من أكثر الرسوم نجاحاً في هذا المجال هو رسم الفنان «فرانك بيلو» الذي نشر في مجلة (Hazpers Weekly) على إثر إعادة انتخاب الرئيس «لنكولن» لفترة ثانية في عام 1864م ويصور الرسام فيه عملاقاً بثياب بحار يمثل الأغلبية الساحقة من الشعب الأمريكي (كما توضح الكتابة على قبعته) وعلى كتفه رئيس الولايات المتحدة «لنكولن» متوجهاً إلى البيت الأبيض، بينما يحمل شخص آخر صغير القامة يمثل الأقلية على كتفيه شخصاً يشبه الشيطان ربما هو خصم «لنكولن» في الانتخابات، (الشكل 178).

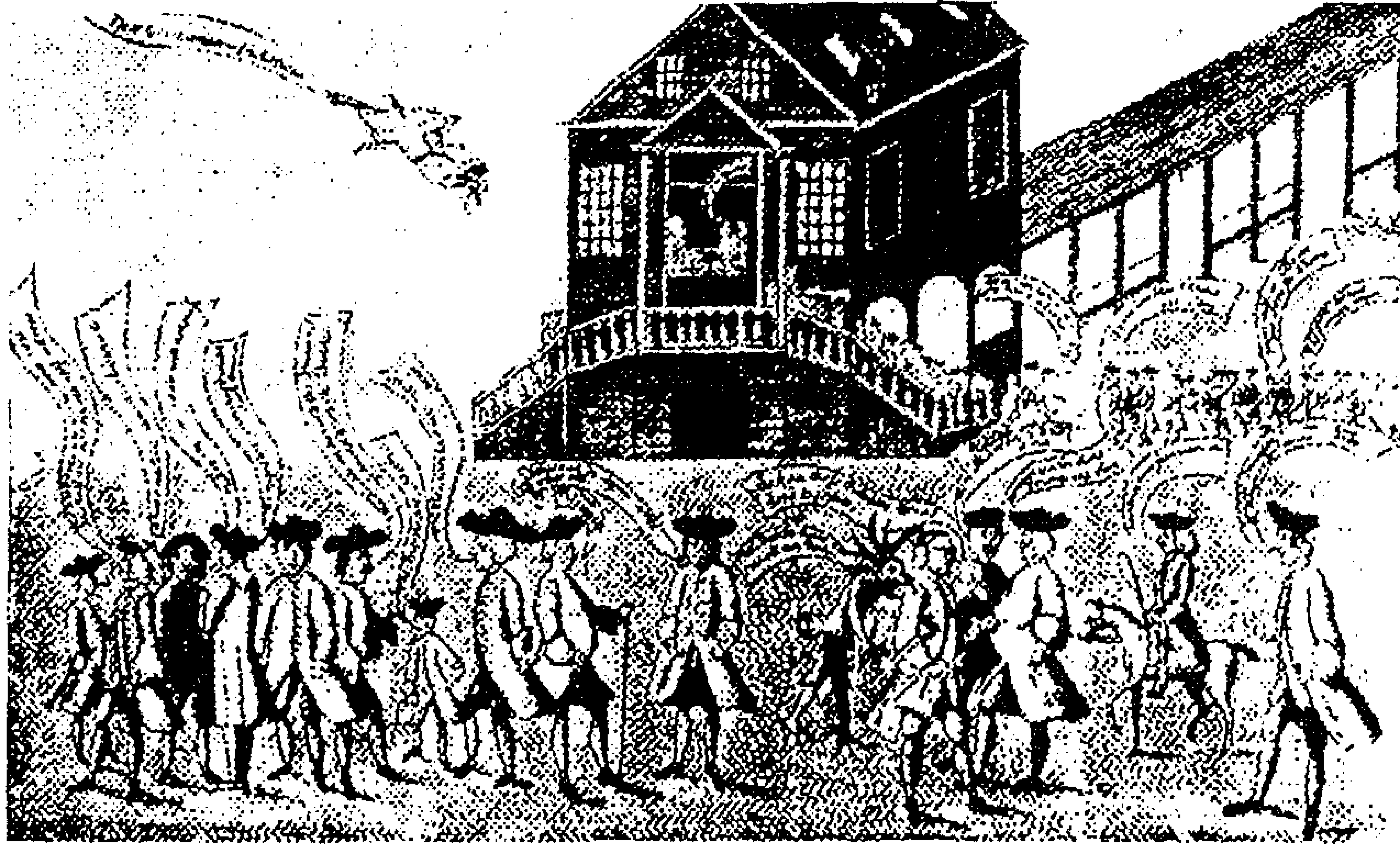
ومن الفنانين الأمريكيين البارزين يمكن التوقف بشكل خاص عند «ناست»الذي يعتبر من أمهر رسامي الكاريكاتير في الولايات المتحدة في ذلك الوقت والذي صور في رسومه مواضيع مختلفة ننتقي منها رسمه (مساومة مع الجنوب) حول قبر كتب على شاهدته (ذكرى أبطال الاتحاد) أي اتحاد الولايات الشمالية، وفوق القبر فتاة تبكي بينما يضع الجندي المسلح بالمسدس والسوط والسيف رجله على القبر بشكل وقح، وفي الوقت الذي يقوم فيه الجندي الجنوبي بمصافحة الجندي الشمالي يقوم الأول بكسر السيف الموضوع فوق القبر

لتمجيد القتلى الشماليين برجله وخلفه أسرة زنجية مقيدة بالأصفاد (الشكل 179) وفي هذا الرسم يبين الفنان عدم جدوى المساومة مع الجنوب ويدعو للنضال حتى النهاية للتخلص من نظام العبودية الذي يتمسك به الجنوب. وقد قال الرئيس الأمريكي «لينكولن» عن أعمال «ناست» (لقد ظهرت رسومه في الوقت المناسب وأدخلت بشكل مباشر إلى وعي القراء ضرورة إنهاء هذه الحرب). وبعد الحرب تابع «ناست» نشاطهُ باتجاه فضح الظواهر السلبية في المجتمع وكان الفساد قد تفشى في أجهزة السلطة وخاصة ظاهرة الرشوة التي كان بطلها محافظ «نيويورك» المذكور الذي صوره في سلسلة (الملك تويد) ومنها رسمه (الذين ينتظرون العاصفة) (الشكل 115) وكذلك في رسوم أخرى كان ينشرها في مجلة (Harper s Weekly) التي أصبحت من ألد أعداء المحافظ الذي ينتمي إلى الحزب الجمهوري والذي لجأ إلى أساليب عدّة للتخلص من الرسام ومن هذه الأساليب أنه عرض عليه نصف مليون دولار أمريكي مقابل هجرته إلى أوربا وتوقفه عن نشر الرسوم في أمريكا العرض الذي لم يقبله الفنان بطبيعة الحال والذي ما كان ليؤدي فائدة كبيرة للمحافظ المذكور إذ أن أعمال «ناست» الكاريكاتيرية كانت تلاقي شعبية كبيرة حتى في أوربا ومن الطريف أن «تويد» بعد انكشاف أمره ولكي يختفي من وجه القانون فقد هرب إلى اسبانيا فتعرفت عليه الشرطة بمساعدة رسوم «ناست» بالذات والتي جعلت من وجهه صورة مألوفة مما مكن من إلقاء القبض عليه دون سابق تصميم. ويجدر بالذكر هنا أن شعاري الحمار والفيل للحزبين الديمقراطي والجمهوري في الولايات المتحدة قد استمدا من رسوم ناست الكاريكاتيرية.

وفي السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر لمع اسم الفنان «جوزيف كيبلر» الذي عمل في مجلة (Frank Leslie illustrated news) منذ عام 1870م وحتى عام 1876م وبعد ذلك في مجلة (Judge) وفيما بعد أسس مجلة ساخرة اسمها

(Puch) والتي ظهرت على صفحاتها «الليثوغرافيا» الملونة لأول مرة في الصحافة الأمريكية، وقد تميزت رسوم «كيبلر» كذلك بالحدة مثلـــه في ذلـك مثـل «ناست» ومن رسومه يمكن الإشارة إلى رسمه (الحزب المستقل) الذي يتطرق فيه إلى تأسيس حزب جديد في ذلك الوقت اسمه الحزب المستقل ويصور فيه شـــاباً يحمل أدوات العمل ويسأل «العم سام» أن يسمح له بـــالعمل مكـــان هذيـــن المزارعين اللذين يتقاتلان على الدوام بدلاً من العمل، في هذا الرســـم يصـــور «كيبلر» العم سام (أمريكا) كمزارع غير راض عن العمل في مزرعته والـــذي يقوم به مزارعان (الحزب الجمهوري والحزب الديمقراطي) وفي هذا الرسم يبـين «كيبلر» بشكل واضح موقفه من الحزبين المتناوبين على السلطة في الولايـــات المتحدة، (الشكل 180) .

وفي رسمه (سندريلا) يتطرق «كيبلر» إلى المســـاعي الديمقراطيـة لرجـل السياسة البارز آنذاك (هيس) والذي لا تجد اقتراحاته تجاوبـاً مـن الأوسـاط السياسية الحاكمة في الولايات المتحدة ويصور الرسام (هيـــس) علـى هيئـة «سندريلا» يجلس على كرسي يحضر الطعام في المطبخ ويصور أعدائه السياسيين على هيئة أختي «سندريلا» اللئيمتين ذاهبتين إلى حفلة الرقص التي دعى إليـــها الأمير (الشكل 181) ومن الواضح أن الرسام أراد من جهة أن يصـــور دنـاءة أعداء «هيس» ومن ناحية ثانية أن يصور «هيس» كمنتصر في القضية في نهايـة المطاف تبعاً لما ورد في حكاية «سندريلا» وأما الأوساط الحاكمة فهي وإن غابت عن الرسم تعتبر زوجة الأب في الرسم.



الشكل (172)

(ضد الجمهور: الرد المناسب للأغبياء من الجمهور وللذين يدفعونهم الى هذا العمل)

«دوف»1780 م.



الشكل(173)

(رسم كاريكاتيري يسخر من الرئيس

« جيفرسون»)

رسام امريكي مجهول 1800م.

الشكل(174)

(رسم كاريكاتيري ضد بريطانيا)«تشارلز» **1812**م.

الشكل(175)

(الملكة «شارلوت»و« جون بول»)«تشارلز» **1813**م.



الشكل(176)

(رسم كاريكاتيري ضد الرئيس «اندريو جاكسون »)

رسام مجهول 1834م.



الشكل(177)

(القضاء على الثرثرة)

« كلي » 1835م.



الشكل(178)
(الأكثرية تحمل« لنكولن» بنجاح الى البيت الأبيض.)
« بيلو» 1864م.



الشكل(179) (الصلح مع الجنوب) « ناست» 1864م.



الشكل(180) (الحزب المستقل) «كيلر»1885م.



الشكل(181)، («سندريلا»)، « كيلر» 1880 م .

دور الصحافة التاريخي في تطوير فن الكاريكاتير:

لقد كان فن الكاريكاتير في بداياته الأولى لا يختلف بشيء عن باقي أنواع الفنون التشكيلية في تقنيات التنفيذ، إذ كان الكثير من الفنانين يرسمون لوحاتهم الكاريكاتيرية بالزيت والماء وغيرها من التقنيات المعقدة التي تتطلب وقتاً وجهداً كبيرين، ولهذا فإن الكاريكاتير كان يبحث لنفسه عن منفذ آخر وعن تقنيات تلائم طبيعته ولذلك فقد ارتبط بتقنيات الغرافيك القابلة للطباعة والنسخ مثل الحفر على الحجر والحفر على الخشب والحفر على النحاس وغيرها من تقنيات «الغرافيك» مما سهل انتشاره ووفر الجهد والوقت لإنتاج أعمال أكثر ولهذا فإن الكثيرين يسمون الكاريكاتير بـ (ابن الغرافيك الشرعي) وهم محقون بذلك إذ أن الكاريكاتير في معظمه مازال يستخدم تقنيات الغرافيك حتى عصرنا الحاضر.
وكما رأينا فإن الكاريكاتير باعتماده هذه التقنيات أصبح يكتسب الطابع الشعبي ويخرج خارج حدود المعارض الفنية والأعمال التي تعتمد على العرض الفني الذي يكتسب جمهوره من الأوساط المثقفة والمهتمة بالفن بشكل أساسي، وأصبحت أماكن العرض بالنسبة للكاريكاتير الجدران وجذوع الأشجار والحانات وواجهات الدكاكين وما شابهها من الأماكن التي تشهد تجمعات جماهيرية ما. وهكذا أمنت هذه التقنيات اتصالاً أوسع بفئات أكبر من الجمهور للكاريكاتير ومن فئات مختلفة. إلا أن الطموح الكبير إلى الانتشار لم يكن

ليسمح للكاريكاتير بالتوقف عند هذا الحد، إذ أن هذه التقنيات رغم توفيرها للانتشار إلا أنها كانت غير قادرة على تأمين الانتشار خارج حدود بلد أو مدينة أو حتى قرية محددة في بعض الأحيان وذلك لعدة أسباب منها على سبيل المثال أن هذه الرسوم كانت في معظم الأحيان تستخدم في الحروب والصراعات وتحمل موضوعات سياسية محرمة خارج حدود البلد الذي تصدر فيه حيث كان يسيطر الخصم، ومنها كذلك أن المواد التي كان يطبع الرسم بوساطتها (الكليشيهات) كانت غير قابلة لتأمين طباعة عدد كبير من الرسوم، وإضافة إلى هذا وذاك فإن السبب الرئيسي باعتقادنا هو غياب نظام للتوزيع كما هو الحال في الصحافة، ولذلك فإن الكاريكاتير أخذ يبحث عن منافذ جديدة تؤمن انتشارا أوسع إلى أن اهتدى إلى الصحافة.

والسبب في عدم ارتباط الكاريكاتير بالصحافة منذ بداية وجود الصحافة هو عدم استخدام تقنية الطباعة الحجرية في النظام المطبعي الذي كان سائدا لوقت غير قليل، هذا من جهة، أما من جهة ثانية فإن الصحافة في بداية ظهورها لم تكن وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري كما هي عليه الآن، حيث كانت عبارة عن نشرات دورية توزع على الطرق التجارية وتحتوي على معلومات عن الأوضاع الأمنية للطرق التجارية في بلدان مختلفة لكي يتفادى التجار المرور في الطرق التي تتكاثر فيها عصابات قطاع الطرق أو تدور فيها صراعات محددة، وفيما بعد كانت الصحف عبارة عن نشرات رسمية تتضمن القرارات والقوانين الرسمية التي اتخذها الدولة ومعلومات محددة عن نشاطات القصر وما شابه من المعلومات الرسمية، إلى أن ظهرت الصحف الأدبية والسياسية. وكان ظهور الصحافة الأدبية والسياسية مرافقا تقريبا لبدء استخدام تقنية الطباعة الحجرية (الليثوغرافيا) في الأنظمة المطبعية وهكذا أخذت الصحف والمجلات تنشر رسوما محددة كانت في معظمها تصور أعمالا أدبية منشورة في هذه الصحف، إلا أن

الكاريكاتير عرف انتشاره الأول في الصحافة عبر الصحافة الساخرة التي كانت منبراً لنشاط الكاريكاتير ونافذة لرسامي الكاريكاتير على العالم. وأول ظهور على صفحات الصحافة الجامعة ربما يعود إلى الصحف البريطانية مثل (مجلة الجنتلمان Jentelman s Magazine) و(المجلة الجامعة Universul magazine) و(مجلة الرحالة Travellar s Magazine) و(مجلة النساء Lady s magazine) وغيرها الكثير من الصحف والمجلات التي فاق عددها المائة، وكانت الرسوم بشكل عام تعالج مختلف الموضوعات إلا أنها كانت قليلة العدد وكانت تقتصر على رسوم فنانين محددين، ومن الرسامين الذين مارسوا الكاريكاتير في الصحافة يمكن ذكر «بانبيري» بشكل أساسي.

أما أول صحيفة ساخرة فقد ظهرت في فرنسا عام 1830م وكان اسمها (الكاريكاتير La caricature) وكان مؤسسها «شارل فيليبون» الكاتب الساخر والصحفي والناشر والرسام الفرنسي المشهور الذي أسس كذلك صحيفة أخرى ساخرة في عام 1832م سماها (الصرخة Charivari) ولدينا رسم كاريكاتيري يمثل العاملين في هذه المجلة ويدعى مهرجان «شاريفاري» (الشكل 182).

وقد عمل في هاتين الصحيفتين معظم ألمع رسامي الكاريكاتير الفرنسيين الذين تطرقنا إليهم في باب سابق ومعظم رسوم «دومييه» التي ذكرناها كانت قد نشرت في هاتين الصحيفتين. وقد كان «غرانفيل» من الرسامين الذين عملوا بشكل دائم إلى جانب «دومييه» في هاتين الصحيفتين وكانت رسومه تتصدر الأغلفة أحياناً بالتناوب مع «دومييه» وكذلك تزين رؤوس الأعمدة في صفحات الجريدة.

أما في بريطانيا فقد كانت صحيفة (البقدونس Punch) التي ظهرت عام 1841م أول صحيفة ساخرة مصورة في بريطانيا ، وفي ألمانيا كانت أول مجلة

ساخرة هي مجلة (القصاصات الطائرة Fliegende Blatter)، التي ظـــهرت عـــام 1844م، أما في الولايات المتحدة فكانت أول صحيفة ساخرة هـــي (أســبوعية هاربر Harper s Weekly) وقد ظهرت عام 1857م، أما أول محاولة لإصدار مجلـــة ساخرة فكانت في روسيا حيث قام الفنان الروسي فينيتسيانوف بإصدار مجلـــة أسماها (مجلة الكاريكاتير) ولكن هذه المجلة لم تكتب لهــا الحيـــاة لأن القيصـــر «ألكسندر الأول» أصدر أمراً بإغلاقها وكان قد أصدر منها عدداً أو عدديـــن وبهذا تكون هذه المحاولة قد باءت بالفشل، وكانت هذه المحاولة قد جـــرت في عام 1812م.

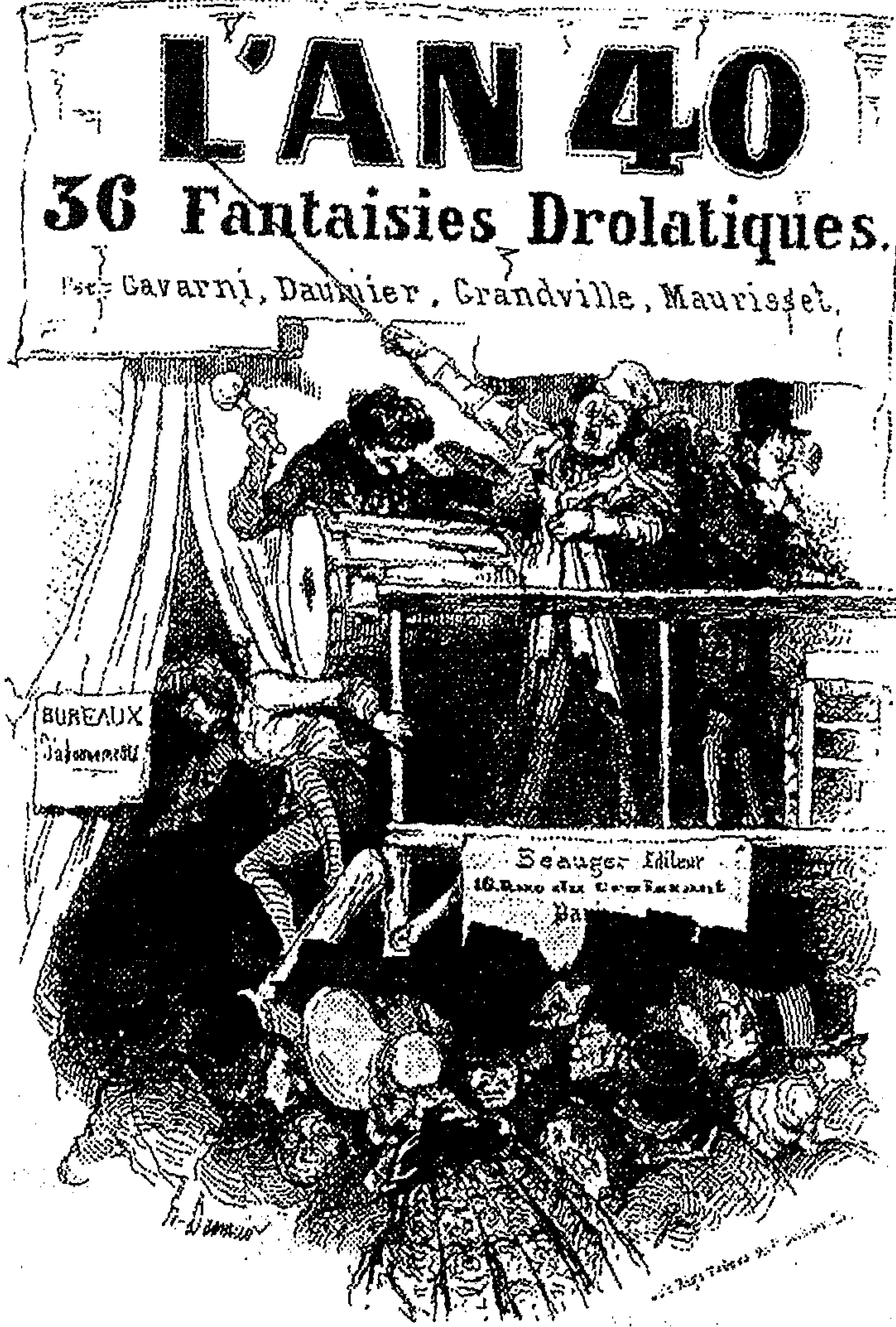
أما أسباب ارتباط الكاريكاتير بالصحافة برأينا فهي تشابه الوظـــائف بـين الصحافة والكاريكاتير الأمر الذي يجعل الصحافـــة بحاجـة إلى الكاريكاتـير والكاريكاتير بحاجة للصحافة.

بعد ظهور الصحف المصورة الساخرة المذكورة أخذت هذه الظاهرة تنتشر وتتطور إلى أن أصبحت ظاهرة هامة في الصحافة في جميع الـدول المتطـورة في ذلك الوقت وأخذت القوى السياسية والأحزاب تتبنى هذه الصحف وتدعمها، وبنفس الوقت فقد تحولت هذه الصحف إلى منابر لرسامي الكاريكاتـير علـى مختلف منابعهم السياسية، فكانوا يلتقون من خلال صفحاتهـا مـع الجمـهور ويحصلون على شعبيتهم بوساطتها فكانت مجلة «الكاريكاتير» ومجلة «شـاري فاري» منبراً لـ«دومييه» و«غرانفيل» و«ترافيس» وغيرهم مـن الرسـامين وكانت مجلة (البقدونس Puneh) الإنكليزية لرسـام الكاريكاتـير الإنكليـزي «ليتش» وغيره، ومجلـة (أوراق طـائرة Fliegende Blatter) الألمانيـة منـبراً لـ«بوش» و«اوبيرلندر» وغيرهما، و(الكسـوف Leclipse) الفرنسـية منـبراً لـ«غريفان»، و(الكاريكاتير) منبراً لـ«لوك» و(مجلة الـبريد الفرنسـي Le courrier Fruncais) منـبرا لـ«لوغـران»، و(المختتمـة Triboulet) منـبراً

لـ«بلاس»، و(الجلجل) لـ«مولوش» و«بيبان»، و(القذيفة La Bombe) لـ«ألفريد لويت» و«بول دوسمان»، وفي الولايات المتحدة كانت مجلة (أسبوعية هاربر Harper s Weekly) منبراً لكل من «فورست» و«هومير» و«ناست» وغيرهم وكانت مجلة (أخبار فرانك ليسلي المصورةFrank leslie illustzated news) منبراً لـ«هنري كارتير» مؤسس المجلة، وكل من «أوبير» و«دافينبورت» و«فريدمانت» وغيرهم، وهكذا دواليك في مختلف دول العالم التي كانت تصدر فيها المئات بل ويمكن الآلاف من هذه الصحف. ومن الجدير بالذكر أن هذا التقليد مازال رائجاً حتى عصرنا الحاضر حيث لا تخلو قائمة الصحف في أي بلد من صحيفة أو أكثر من الصحف الساخرة إلا إذا استثنينا مع الأسف وطننا العربي الذي يخلو من مثل هذه المطبوعات اللهم إلا إذا اعتبرنا بعض المطبوعات الفكاهية، صحافة ساخرة وهذا مالا نستطيع قوله لان هذه المطبوعات تعتمد بالأساس على النكات والرسوم المستوردة والمنقولة عن صحف فكاهية أجنبية وإن كنا لسنا ضد الفكاهة فنحن نؤكد أن مثل هذه الصحف لا تغني أبداً عن الصحافة الساخرة، علماً بأن الوطن العربي لم يخل من مثل هذه الصحف في فترات سابقة بل إنه كان يعج بالصحف الساخرة وخاصة في مصر وفلسطين ولبنان والعراق وسورية في بداية القرن العشرين، ومن هذه الصحف على سبيل المثال صحيفة (الكشكول) المصرية، و(المضحك المبكي) السورية، ونحن نرى أنه من واجب الكاريكاتيريين العرب في كل بلد التفكير بهذا الموضوع بشكل جدي وإلا فإننا نتخلف عن ركب الحضارة في هذا المجال الهام.

وقد دارت على صفحات الصحف الساخرة المتناقضة الأهداف معارك كاريكاتيرية حادة في مختلف البلدان وفي مختلف المراحل التاريخية، ولو تسنى للبشر الاطلاع على أرشيفات الرقابة في مختلف دول العالم لعثروا على رسوم كاريكاتيرية لعظماء السياسة في العالم بأشكال ما كانت تخطر لهم على بال، ولا

يعني كون «هتلر» بطلاً رئيسياً للكاريكاتير في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها أن «ستالين» و«تشرشل» و«ديغول» وغيرهم من ساسة تلك المرحلة لم يجدوا اهتماماً كافياً لدى رسامي الكاريكاتير، ولو أمكن إقامة متحف للكاريكاتير يضم الأهداف التي تعرضت للتضخيم والمبالغة لدخل إلى جانب غرة «هتلر» وشاربه المربع أنف «ديغول» وقبعته الأسطوانية وسيغار «تشرشل» وشاربا «ستالين» القفقازيين وغليونه وملامح كثيرة مميزة أخرى مما يميز الزعماء السياسيين. ولم يكن الكاريكاتير دائماً مصدراً للإزعاج بالنسبة للسياسيين، ففي الوقت الذي كان بعض السياسيين يعتبرون رسامي الكاريكاتير مشاركين في مؤامرة ضدهم كالألماني «هلموت سميث» فإن البعض الآخر كان يعتبر الكاريكاتير معياراً لهبوط أو ارتفاع شعبيته كـ«شارل ديغول» الذي كان ما يزعجه فقط هو أن رسامي الكاريكاتير لم يعيروا الاهتمام إلا لأنفه، فقد قال مرة: (لقد تدنت شعبيتي في فرنسا، فأنا لا أرى نفسي في رسوم الكاريكاتير التي تنشرها الصحف)، وعلى العموم فإنه في وقتنا الحاضر لا يمكن أن نتصور كاريكاتيراً بلا صحافة أو صحافة بلا كاريكاتير، وحتى تلك الصحف المتخصصة بمواضيع لا علاقة لها بالفن والسخرية مثل الصحف الاقتصادية وغيرها أصبحت تنشر رسوماً كاريكاتيرية وبعض منها ينشر هذه الرسوم مع المقالات الافتتاحية أو مكانها أحيانا، أما في الصحافة العربية فإن الكاريكاتير في البداية لم يلق الاهتمام الكافي إلا أنه أخذ يقترب من الصفحة الأولى في الكثير من الصحف، ويشغل جزءاً من الصفحة الأولى في بعضها أما تلك الصحف التي تخلو من الكاريكاتير فإن ذلك يعود لنقص في تلك الصحيفة وليس لأمر آخر.



الشكل(182)

(رسم كاريكاتيري يصور هيئة تحرير مجلة « شاريفاري»،« دوميه» يعزف على المزمار، و «ترافيه»يعزف على البوق، و«أوبير» يؤشر بالعصا، و « شارل فيليبون» يعزف على الطبل)

«اونريه دوميه » 1839م.

الهوامش

1ـ «الميدوزا»: هي في الأسطورة اليونانية واحدة من ثلاث أخوات مجنّحات لهن أشكال عجيبة، كن يحولن من ينظرن إليه إلى حجر، وكانت «الميدوزا» تختلف عن أختيها بأنها قابلة للموت بينما أختاها خالدتان، وقد قام «بيرسيوس» بقطع رأسها وأهداه إلى أثينا إلهة الحرب التي قامت بتعليقه على درعها، وكانت صورها وتماثيلها تعلّق على بوابات البيوت ودروع المحاربين، كطلسم يبعد الخطر.

2ـ «أفروديت»: إلهة الحب والجمال، في الأسطورة اليونانية، وهي ذات أصل آسيوي، ومأخوذ من إلهة الخصب في الأسطورة البابلية والفينقية «عشتار» و«عشتاروت».

3ـ «ديونيس»: ابن زيوس «زيفس» كبير الآلهة، وهو إله الخضرة، وحامي الكروم والخمر.

4ـ« سيلين»: هو في الأسطورة اليونانية عفريت، وأحد الحوريات اللواتي أشرفن على تربية «ديونيس»، وقد صورته الأسطورة سكيّراً، طيب القلب يحب الموسيقى والغناء، وسميناً مثل خابية الخمر، ويقال إنه حددت في الأسطورة أيضاً جائزة كبيرة لمن يشاهد سيلين غير سكران.

5ـ «مارسيوس»: هو في الأسطورة اليونانية مخلوق ينتمي إلى عالم الآلهة، سمي باسمه أحد فروع نهر «مياندر» في آسيا الصغرى، وهو شبيه بـ«سيلين»ومرافق للإله «ديونيس»، ويحكى في الأسطورة أن «مارسيوس» وجد ناياً كانت قد رمته إلهة الحرب أثينا وكان يعزف على هذا الناي، ولـ«مارسيوس» مصير مأساوي حيث دعا «أبولون» للنزال وهزم أمامه، ولأنه تجاسر على

تحدي«أبولون»فقد قام الأخير بسلخ جلده، وعلقه على شجرة في إحدى مدن آسيا الصغرى، وكان جلد« مارسيوس »عندما يعزف أحد على الناي يرتجف، أما دمه فقد تحوّل إلى النهر الذي ذكرناه.

6ـ «بلوتون» (وله أسماء أخرى): هو إله مملكة الموتى، وهو شقيق« زيوس».

7ـ« برياب»: هو في الأسطورة اليونانية إله البساتين والحقول، وحامي قطعان الماعز، وهو ابن «ديونيس»، (وفي بعض الأساطير ابن «أدونيس» وأحيانا ابن «هرمز»).

8 ـ« هرمز» (وله أسماء أخرى): ابن «زيوس»، في بعض الأساطير إله تربية الماشية، وحامي الرعاة، وفي بعضها الآخر يمثل قوى الطبيعة، وكان أول من طلب تقديم القرابين بإشعال النار وذلك لكي يعلّم الناس إشعال النار. ويشبهه بعضهم في هذا المجال بـ «بروميثيوس» ، كما انه كان يرافق أرواح الموتى إلى مملكة الأموات، وتنسب له أشياء أخرى كثيرة.

9ـ «ساتير»: مخلوقات إلهية دنيا في الأسطورة اليونانية، كان يطلق على الواحد منها اسم «ساتير»، وهي عبارة عن عفاريت كانت تضيء لـ«ديونيس» ، وقد صورّتهم الأسطورة كسالى، شهوانيين وأنصاف سكارى، مشغولين دائماً باللعب والرقص.

10ـ« بوزون»: هو فنان إغريقي صور الناس بشكل قبيح، فإلى جانب الفنانين الذين مجدوا في الفن الجمال المثالي للمواطن المثالي، والآلهة الأولمبية، كان هذا الفنان ينفذ أعماله بشكل مغاير تماماً، ورغم أن ما تبقّى عنه هو القليل القليل، فإن هذا القليل يكفي لأخذ فكرة عن أسلوبه الفني، فهو على ما يبدو قام بتصوير الملامح الضاحكة والقبيحة، ومن الممكن جداً أن رسومه كانت ساخرة،

ففي مرحلة الصراع السياسي الحاد في العقد الأخير من القرن الخامس ق.م كان لا بد من ظهور مثل هؤلاء الفنانين، فرسومهم الساخرة اللاذعة كانت قـــادرة على السخرية من الأعداء السياسيين، تماماً كما ظهرت كوميديا« آرســطوفان» في الأدب، ويبدو أن «بوزون »كان له تلاميذه وأنصـــاره، لأن «أرســطو» في أكثر من مكان في أعماله يقارنه برسام آخر هو «بوليغنوت »ويدعو الفنـــانين الشباب للاحتذاء به و ينهيهم عن الاحتذاء بـــ«بوزون».

11ـــ« بوليغنوت»: وهو رسام يوناني، عاش في القرن الخامس قبـــل الميـــلاد، وكان من جزيرة فاسوس وتقديراً لرسومه منح حق المواطنة في أثينا.

12ـــ الأتروسييس: وهي حضارة سابقة للحضارة الرومانية، وجدت في الألـــف الأول قبل الميلاد في شمال غرب إيطاليا الحالية، وقد أثرت هذه الحضارة تأثـــيراً كبيراً على الحضارة الرومانية، واندمجت معها في القرن الثالث قبل الميلاد.

13ـــ «باريس»: هو في الأسطورة اليونانية ابن ملك طروادة «بريامـــا»، وقـــد خولـــه الإلـــه« زيـــوس» بـــالحكم علـــى أيـــهن أجمـــل مـــن بـــين «هيرا»و«أثينا»و«أفروديت»اللواتي كن يتجادلن في هذا الموضوع (وهو ما سمي فيما بعد بمحكمة «باريس»). وقد حكم« باريس »بـــأن «أفروديـــت» هـــي أجملهن. فحاز على دعمها بينما حاز على كراهية «أثينا» و«هيرا». مما أدى إلى سقوط طروادة في الحروب.

14ـــ «أثينا»: هي في الأسطورة اليونانية إلهة الحكمة والحرب العادلة.

15ـــ« هيرا»: وهي إلهة من ما قبل الأسطورة اليونانيـــة، دخلـــت الأســـطورة اليونانية فكانت أخت «زيوس» وزوجته، والتي بقي زواجها سراً لمدة 300 عـــام حسب الأسطورة، وكانت الزوجة السابعة لـــــ«زيـــوس»، وعندمـــا أعلـــن

«زيوس»زواجه منها نصبّها ملكة على الآلهة، وكانت مثل« زيوس» إلهة البرق والرعد والعواصف والمطر. وفيما بعد أصبحت إلهة الأعراس والزواج.

16ـ القيدى: من الكلمة السنسكريتية فيدا وتعني المعرفة، والفيدى هي مجموعة آثار هندية، تحتوي علىتعاليم دينية وأناشيد دينية، لديانات هندية قديمة مثل البراهمية. وهي مؤلفة من عدة أنواع.

17ـ ريغفيدى: هي إحدى أنواع الفيدى وتحتوي على الأناشيد والنصوص الأدبية والرسوم.

18ـ «أندورو»: إله هندي.

19ـ« أندروميدا»: هي حسب الأسطورة اليونانية ابنة ملك أثيوبيا «كيفي» افتخرت أمها بجمالها فقالت إنها أجمل من أجمل واحدة من حوريات البحر، مما أغضب حوريات البحر اللواتي اشتكين بدورهن إلى «بوسيدون» إله البحر الذي أرسل إلى أثيوبيا مخلوقاً عجيباً، يأكل لحوم البشر، وكانت الطريقة الوحيدة للخلاص من هذا المخلوق هي تقديم «أندروميدا »له، فقاموا بشد وثاقها إلى حائط على شاطئ البحر، وعندما ظهر المخلوق العجيب لأخذها أنقذها «بيرسيوس» وقتل المخلوق العجيب. وبعد ذلك تزوجها، وعندما ماتت تحولت إلى مجموعة من النجوم، والمجموعة التي تحمل هذا الاسم يمكن رؤيتها من القسم الشمالي في الكرة الارضية.

20ـ« بيرسيوس»: هو في الأسطورة اليونانية بطل من مآثره قطع رأس «الميدوزا»وإنقاذ «أندروميدا».

21ـ «ميناندروس» (ولد حوالي 343ق.م، وتوفي حوالي 291ق.م) شاعر ومؤلف كوميدي يوناني والممثل الأساسي للكوميديا الحديثة.

22ــ «زيوس »(زيفس): كبير الآلهة عند اليونانيين القدماء.

23ــ «فيلهلم أورانيا الأول»: (1533 ــ 1584م) أمير هولندي وأحد نشطاء الثورة البورجوازية الهولندية، وقائد المعارضة المعادية لإسبانيا، قتل على يد عميل إسباني.

24ــ «مارتن لوثر»: (1483ــ 1546م) قائد حرب الإصلاحات ضد الكنيسة الكاثوليكية.

25ــ «بريديرو»: (1585ــ1618م) مؤلف مسرحي هولندي، من مؤلفاته الدرامية (رودريوك) و(ألفونس) ومن مؤلفاته الكوميدية (الموريتانية) والتي صدرت 1617م، كما أن له الكثير من الأشعار ذات المضمون السياسي.

26ــ كان عند «جوزيفين» زوجة« نابليون »عشيق، هو «بارا» عضو الإدارة في الجمهورية الفرنسية وكان «نابليون » قد علم بذلك أثناء وجوده في مصر أو قبل ذلك بقليل، وكتب لأخيه بأنه عندما يعود سوف يطلّقها، وقد وقعت هذه الرسالة في أيدي الإنكليز الذين قاموا بنشرها، وربما يكون هذا الأمر بالذات هو ما تطرق إليه الرسامون الإنكليز في رسومهم الكاريكاتيرية.

27ــ« بالميرستون»: هو رئيس وزراء بريطانيا منذ عام 1855 وحتى عام 1858م وكان قبلها منذ عام 1835م وزيراً للخارجية، مع فترات انقطاع بسيطة عن هذا المنصب.

28ــ «جون بول» (؟ ــ 1381م) مبشر إنكليزي شعبي، وأحد قادة انتفاضة «أوت تايلور» ، أعدم عام 1381م ويستخدم في الرموز والأعمال الأدبية كرمز.

29ــ «ليفيتان»: هو مذيع روسي، كان يذيع البلاغات الرسمية أثناء الحرب العالمية الثانية وكان بصوته يلهب حماس الجماهير.

30ـ «الكوكرينيكسيون »(الكوكرينيكسي): هو الاسم الفني المشكّل من المقاطع الأولى في أسماء الفنانين الثلاثة الذين عملوا تحت هذا الاسم وهو «كوبريانوف» (1903) و«كريلوف» (1902) و«سوكولوف »(1903) الذي كان يعمل قبل تشكيل هذه الجماعة تحت اسم يبدأ بأحرف« نيكس».

31ـ «المارسيلييز»: أغنية ثورية فرنسية من كلمات وألحان «روجيه دي ليل»(1792) كانت في البداية نشيداً لجيش الراين الفرنسي، ثم تحولت إلى نشيد فرنسا الوطني في عهد الجمهورية الثالثة.

32ـ الفروند: كلمة فرنسية تعني حرفيا المنجنيق، كما أن هنالك حركة اجتماعية حملت هذا الاسم وكانت موجودة من عام 1648 وحتى عام 1653م. وكانت ضد الحكم المطلق. وربما سميت الصحيفة بهذا الاسم تيمنا بهذه الحركة.

33ـ الكارمانولا: أغنية شعبية ثورية فرنسية، تحتوي على مواضيع سياسية حيوية، اشتهرت لأول مرة في آب 1792م ثم غنيت أثناء ثورتي 1830 و1848م وكذلك أثناء كومونة باريس وفي كل مرة كانت الكلمات تختلف بما يتناسب وموضوع الساعة.

34ـ الاسم الأصلي (ليفيه).

35ـ الاسم الأصلي (كولومبوم).

36ـ التوري: TOry حزب سياسي إنكليزي ظهر في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن السابع عشر وكان يعبر عن مصالح الأرستقراطية الإقطاعية، والقيادة الروحية العليا للكنيسة الانغليكانية، وعلى قاعدته شكّل حزب المحافظين في أواسط القرن التاسع عشر.

المراجع

1ـ «راينوف بوغوميل»، الفانوس السحري، دراسات في تاريخ الفن التشكيلي ونقده، دار الشيخ، دمشق، 1988م. ترجمة ميخائيل عيد.

2ـ «برجسون هنري»، الضحك، بحث في دلالة المضحك، دار الأوابد، دمشق، 1964م. ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور عبدالله عبدالدائم.

3ـ «بختين ميخائيل»، الكلمة في الرواية وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988م ، ترجمة يوسف حلاق.

4ـ «كلينكل ـ براندت» إيفلين، رحلة إلى بابل القديمة، دار الجليل، دمشق 1984. ترجمة الدكتور زهير الداوودي.

5ـ دكتور محمد أبو المحاسن عصفور، المدن الفينيقية، دار النهضة العربية، بيروت 1981م.

6ـ دكتور أحمد عادل راشد، الإعلان، دار النهضة العربية، بيروت 1981م.

7ـ جوزيف الياس، تطور الصحافة السورية في مائة عام 1865 ـ 1965م، ج2، دار النضال، بيروت، 1983م.

8ـ حكومة وأهالي وخلافه،؟ بهجت، المقدمة بقلم صلاح عيسى، دار الأهالي، القاهرة، 1987م.

9ـ الأسبوع العربي 1989/10/12م. فن الكاريكاتير في الغرب للدكتور محمود مقداد.

10- Wright jh. England under the House of Hanover. Illustrated from the caricatures and satires. London, 1848 .
11- Wright jh. and Evans R. Historical and descriptive account of the caricatures of James Gillry. London, 1851.
12- Wright jh. A history of caricature and grotesque in literature and art. London, 1865.
13- Gergo j. The works of James Gillray, the caricaturist, with story of his life and time. Ed. By T. Wright. London, 1873.
14- Grego j. Rowlandson, the caricaturist, VI – II, London, 1880.
15- Champfleury j. Histore de la caricature sous la republigue l'emprire et la restauration. Paris (s.a).
16- Wright jh. Caricature history of three Georges, London. 1898.
17- Filon Aug. Lio caricature en Angleterre. Paris. 1902.
18- Brinton S. The eighteenth century in English caricature. London, 1904.
19- Ewart H. Henry Burbury, caricaturist. " Connoisseur ", 1903, V.VI, P. 85-89, 156-159.
20- Liynch B. A history of caricature, London, 1926.
21- Davis F. Bunbury the amateur satirist. "llustrated", London news, 1937, det 30, P. 110.

22- Low D. British cartoonists, and comie artists. London. 1942.
23- Nervins and Weitenkampf. A century of political caricature New York, 1944.
24- Mott. A history of american journalism, vol II, New York, 1956, P. 18.
25- Donald H. Karshan. American printmaking 1670-1968. " Art in American", July-August, 1968, P. 23.
26- Mott American journalism and journalists. Chicago, 1960, P.40.
27- Richardson E. Painting in Amirican, New York, 1956, P. 297, ill. 138.
28- Larkin O. Art and life in American. New York, 1960, P. 259.
29- Young A. This life and times. New York, 1939, P.60.
30- Lhote H. Vers d'autres Tassilis. Nouvelles de'eauvertes au Sahara. " Arthaud", Paris, 1976.
31- Passeron R. Daumier. T'emoin de son temps. "Fribourg". Office du Livre, 1969.
32- Goga. A series of etchings on whimsical plots los "Vaprichos". Diario de Madrid, February 6, 1799.
33- Charles de Tolney. Bosch. Metguen and Co. Ltd. London, 1966.
34- Martin Gregory. Bosech. Blaeker, Calmann Cooper, Ltd. 1978.
35- Martin Gergory. Bruegel. Blacker, Calmann Cooper Ltd. 1978.
36- Huisings Johan. Homo Ludens. In de schaduwen van morgen. Haarlem, 1938.

37- Алпатов М.В. Всеобщая история искусства. М.: Искусство, 1955. – Т.3.426 с.
38- Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции.-М.: Искусство, 1987.-222 с.
39- Баландин Р.К., Бондарен Л.Г. Природа и цивилизация.-М.: Мысль, 1988. – 391 с.
40- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.-М. : Художественная литература, 1975. – 809 с.
41- Белинский В.Г. // Собр. Соч. В 3-х т. –М., 1948. – Т. 1.-860 с.
42- Белинский В.Г. // Собр. Соч. В 3-х т. – М., 1948. – Т.1.- 860 с.
43- Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970.-591 с.
44- Галич М. История доколумбовых цивилизаций. – М.: Мысль,1990. – 407 с.
45- Дукельская Л.А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века.- М.-Л., : Советский художник, 1966. –С. 3-27.
46- Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. –М.: Академия художеств, 1961.-206 с.
47- Житомирский А. Искусство политического фотомонтажа. М.:Плакат, 1983. – С. 5-12, 102-113.
48- История русского и советского искусстваю /Под редакцией Д.В.Сарабьянова.-М.: Высшая школа, 1979.–381с.
49- Корнилова А.В. Мир альбомного рисунка. – Л.: Искусство,1990, -286 с.
50- Кукрыниксы. Втроем. –М.: Советский художник, 1975, -294 с.
51- Лимбан М.Вернер Клемке.-Л.:Искусство,1983-262 с.
52- Маккаи Л. Мир Ренессанса. –Будапешт: Корвина,1980ю-159 с.

53- Менандр. Комедии. Фрагменты. – М.: Наука,1982.-574 с.
54- Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом.-М.: Молодая гвардия, 1992.-278 с.
55- Полевой В.М. Двадцать лет французкой графики.-М,: Искусство,1981,-318 с.
56- Полевой В.М. Малая история искусств XX века. – М.: Искусство, 1991.-303 с.
57- Самойлов Л.С. Карикатура, карикатурист, читатель. Т-М.: Знание, 1981. – 56 с.
58- Соколов Г.И. Искусство этрусков. – М.:Искусство,1990.-318
59- Стейнлейн Т.А. – М.: Государственное изобразительное искусство, 1960. – с.1-14.
60- Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М.: Искусство,1989. – 304 с.
61- Шлеев В.В. Революция и изобразительное искусство. – М.: Изобразительное искусство, 1987.-262 с.

THE STORY
OF CARICATURE

Mamdouh hamada

damascus
1999 .

THE STORY OF CARICATURE

Mamdouh hamada

damascus
1999.

دار عشـــتروت للنشـــر
دمشق – ص.ب : ٢٩١٥٣
الحسكة ص.ب : ٧٢